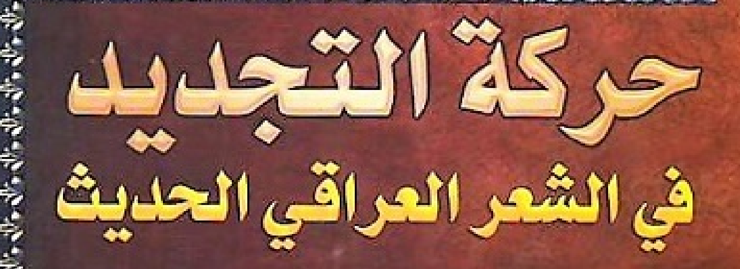


حركة التجديد
في الشعر العراقي الحديث

بدر شاكر السيّاب

عبد الوهاب البياتي

نازك الملائكة

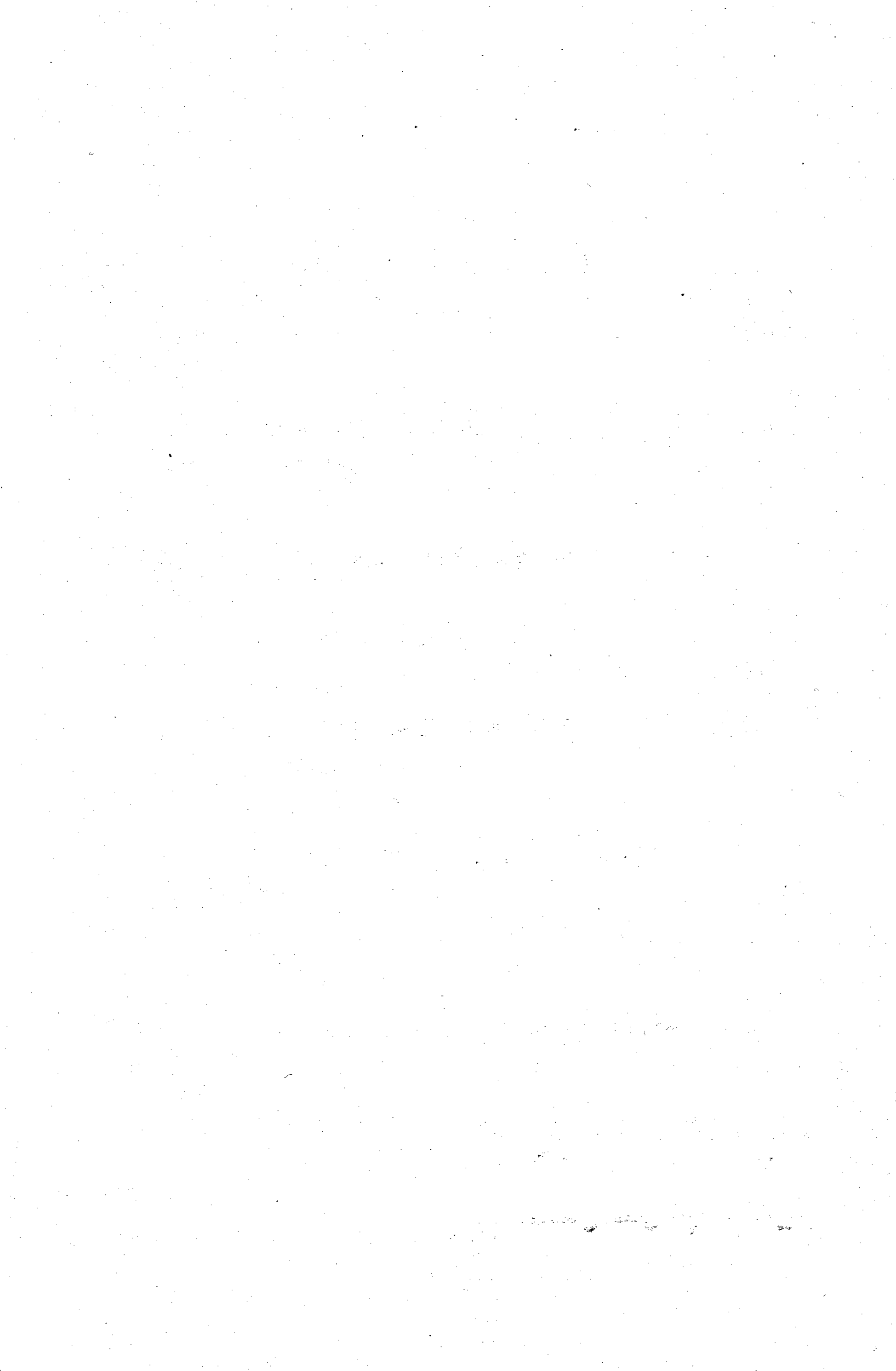
دراسة تحليلية نقدية

د. حمزة حمزة حسين المقداد



حركة التجديد

في الشعر العراقي الحديث



حركة التجديد

في الشعر العراقي الحديث

بدر شاكر السيّاب

عبد الوهاب البياتي

نازك الملائكة

دراسة تحليلية نقدية

د. حمزة حمزة حسين المقداد



الطبعة الأولى
١٤٣٦ هـ - ٢٠١٥ م



هاتف: ٠٣/٢٥٧٩٨٤ - فاكس: ٠١/٥٥٣٤٥٦ - ص.ب: ٢٥/٣٥٥ - غبيري - بيروت

المحتوى

الباب الثالث: الأسطورة في شعر رواد الحداثة العراقيين

الباب الرابع: الصورة والخيال في شعر السياب ونازك والبياتي

الباب الخامس: لغة الشعر الحديث

الباب السادس: عمود الشعر عند السياب ونازك والبياتي

الإهداء

إلى شعب العراق المجيد، الذي عركته الحرب عرك الرحى، وشرده الموت وترك دجلة حزينا والفرات، لعبت به صروف الدهر؛ فبات وشعب فلسطين في الهم سواء.

فلسطين، إن في بغداد قوما | ترق قلوبهم لك بالوداد
ويجمعهم وإياك انتساب | إلى من خُص منطقهم بضاد

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى من أضاء لي شمعةً في دروب العتمة، وكان لي نعم الأستاذ، والمشرف الأمين.. إلى أستاذي: «عبد الله محمد أحمد» ... الذي رافقني في هذا الطريق مرشداً ومشرفاً، فجزاه الله عنِّي وعن العلم خير الجزاء.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور حسام الخطيب الذي وجهني لبعض الوقفات والالتفاتات المهمة في البحث. والشكر للقائمين على مكتبة جامعة الخرطوم ومكتبة جامعة جوبا ومكتبة جامعة قطر، ودار الكتب القطرية ومكتبة الجامعة الأردنية ومكتبة الجامعة الإسلامية في غزة، الذين لم يبخلوا عليَّ بمد يد العون والمساعدة في توفير المصادر والمراجع اللازمة...

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل مَن أسهم في إنجاز هذا العمل، ولكل مَن كانت له يد في هذا الموضوع، ولكل من وقف بجانبي ... والله من وراء القصد.

ملخص

اقتضى هذا البحث (حركة التجديد في الشـــعر العراقي الحديث والرّواد الثلاثة : «بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة» في مـــيزان النقــد الحديث) على النحو التالي:

الباب الأول، ويشمل ثلاثة فصول، في الفصل الأول عرض لتاريخ الشعر في العراق كمدخل للتعرف على الحياة السياسية والاجتماعية، والفصل الثاني يتعرض للحياة الأدبية في العراق، أما الفصـل الثالث فيتناول مفهوم الحداثة وبداياتها واختلاف مفهومـها عند العـــرب والغربيين، والحداثة بين القديم والجديد وخصائصها ومتغيراتها.

والباب الثاني، يتناول السيرة الغيرية للشعراء الرّواد بدر شاكر السـياب، وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة، في ثلاثة فصول.

و الباب الثالث يشمل دراســـة تحليلية ونقدية للأسـطورة واستخداماتها في شـــعر الروّاد الثلاثة، وما أثارته من إشكالات في تحديدها ونشأتها.

وفي الباب الرابع دراسة تحليلية نقدية للصورة والخيال واستعراض للصورة في الشعر القديم وما طرأ عليها من دخيل عند الرواد الحداثويين.

والباب الخامس، دراسة تحليلية نقدية للغـة عند الرواد وتصـرفهم فيها بقوالب حداثـوية أوقعتهم في أخطاء لا مبرر لها.

أما الباب السادس ففيه دراسة موسـعة لأوزان الشعر واستخدام الشـعراء العراقيين أنماطاً عصرية، وتنكر بعضهم لقواعد العروض العربي، وخروجـهم على الأوزان الشـعرية في فوضى أدخلتهم في نثرية لا علاقة لها بالشعر.

وفي ختام الدراسة عرض لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

موضوع هذه الدراسة هم شعراء العراق التجديديون الذين أضافوا جديداً مبتكراً وأبدعوا فأجادوا ولعبوا دورا في تجديد هذا الفن الرفيع.

ولما كان لكل عصر شعراؤه التقليديون منهم والمجددون المبدعون ـ والتجديد في الشعر تجديد للحياة ـ حمل شعراء العراق رسالة التجديد ولم يتخلفوا عنها فأضنوا النفس وألهبوا المشاعر والأحاسيس بسياط الفكرة وصدق العاطفة وعمق التجربة الشعرية الرائدة.

ولما كانت القصيدة شكلا يتهدم وشكلا ينهض، والحياة عند هؤلاء الشعراء هي القصيدة؛ التقوا عند مفترق التهدم والنهوض في القصيدة، فانبثقت أشكال جديدة بوصفها طاقة إبداعية افتقر إليها شعراؤنا في العصور المتأخرة بتقليدهم للأصول، وملئهم لقوالب شعرية جاهزة صنعها الأقدمون وأحكموا عليها الغطاء.

وبسعة ثقافتهم وثراء لغتهم وصدق عواطفهم وسلامة تعبيرهم وشرف عبارتهم، استمدوا من ماضيهم وعمّقوا جذورهم فأينعت ثمار فنِّهم وعلت مكانتهم في ميزان النقد الحديث ومدارسه.

إن التجديد في الأشياء سنة الحياة، والأشياء الجامدة سرعان ما تموت وتتحجر، ولكل جديد بريق وسحر يعتمل في نفس كل شاعر يطمح

إلى الجديد بروح مبدعة ونفس تواقة، فيبعث الألفاظ من مرقدها ويوقظ موات الكلمات من سباتها.

برز رواد التجديد في العراق فكان شعرهم طليعة الحداثة التي تعمقت أصيلة رائدة انبثق منها وسط تعبيري جديد يعيد للزمن الذي أوقفه التقليد مسيرته وينطلق في فضائه بإيقاع سحري جديد.

وفي كل عصر يطل جديد يولد من رحم ذلك القديم فيبدو لأول وهلة غير مألوف لدى المعاصرين الذين تعايشوا مع القديم وألفوه، فينظرون إلى هذا المولود الجديد شزرا نظرة تشوبها الريب والشكوك، ولكن سرعان ما ينمو ويشب عن الطوق ويلتقي الجديد بالقديم، فينتج شكلا يفرض نفسه بعبقه وشذا سحره الفتان.

وكما هو الشأن في كل مخاض جديد فإن الاستقرار على حال واحدة أو فكرة ثابتة أو اتجاه بعينه في الساحة كان أمرا بعيدا عن طبيعة الأشياء.

إن اللغة الشعرية الجديدة في العراق صنعت لنفسها مسارا في قدرة خلّاقة وانطلاقة لغوية بارعة وصيغ بيانية تتحدى المألوف في النموذج الشعري التقليدي تجسد حداثة المعجم الشعري وجدته في مهارة نادرة لفكرة النص الشعري وسياقه الذي يجري متدفقا سلسا.

كانت أصوات السياب ونازك الملائكة والبياتي أكثر الأصوات تألقاً للجيل الجديد في إعادة تشكيل وعي المجتمع كله وصياغة ثورته القومية والفكرية في حركة تحديثية لكل مناحي الحياة الفنية فبات لزاماً أن نضع التصورات العامة والحسابات الدقيقة والخطوط العريضة لأبعاد أصواتهم في تجربتهم الحداثوية المثيرة التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية.

الباحث حمزة حمزة مقداد

غزة / فلسطين

١٥ آب / ٢٠٠٧

الباب الأول

تاريخ الشعر في العراق

(الحياة السياسية والاجتماعية)



الفصل الأول
الحياة السياسية والاجتماعية

«كان العراق منذ العصر الجاهلي شديد الصلة بالحضارة الفارسية، وكذلك بالحضارة الرومية البيزنطية، وورث العراق تراثا أدبيا عريقا كما ورث الخصـــومة القديمة بين المنـاذرة والغساسنة، وظل عرب العراق ينقمون عــلى عرب الشمال، وظل العراق موطن المعارضة لبني أمية، فيها حزبا الخــوارج والشيعة مقابل حزب بني أمية، وكان يتبعه كثير من أهل البصرة، فكان العــراق مصــدرا للشــعر السياسي»[1].

ولم ينعم العراق بفترة زمنية هادئة ساكنة سكون الاستقرار الدائم، الأمـر الذي أســهم في تكويـن عقلية الشاعر العراقي بألوان جديدة، فدخلت في شــعره عناصر مختلفة من كل الثقافات المنثورة : جدال وحوار ومناظرات ومحاورات.

وتطور الشعر تحت تأثير السياسة وتوزع الشــعراء والأحزاب وأخــذوا ينظمون شعرهم معبرين عن نظريات سياسية جديدة، وكذلك الشأن في باقي الألوان الفنية الجديدة، فترى الشعراء قد لجـأوا إلى الأوزان الخفيفة من بحور الشــعر مثل الوافر والهزج والمتقارب والخفيف، وهجروا الأسـاليب الجزلة والأوزان المعقدة.

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي. شوقي ضيف. ص ٣٢٦ (بتصرف).

صوروا الأشخاص الأسطوريين كمجنون ليلى، وقيس بن ذريح صاحب لبنى وصاحب عفراء وعروة بن حزام.

ولكل طبقة من طبقات المجتمع شعرها الذي يلائمها، الطبقة المترفة عاشت للغناء والموسيقى ولذلك نما فيها الغزل، أما الطبقة العامة فشغلت بالعصبيات التي اشتعل أوارها، وشاركتها الطبقة الدنيا من الموالي، وظهرت بينهم نزعة الشعوبية، ونهض الأقطاب الثلاثة[1] آنذاك في التجديد في الهجاء إذ دفعوا إلى فن النقائض الذي ظهر تلبية لحاجات اجتماعية جديدة.

وهناك من استحدث ألوانا جديدة في الشعر فمنهم من نهض بالأرجوزة نهوضا لغويا ينحت فيها ألفاظا جديدة معتمدا على حسه اللغوي وسليقته العربية الخالصة[2]. تمثلا بقول الفرزدق :

ولست بنحوي يلوك لسانه ولكن سليقي أقولُ فأعربُ ..

وأطل العصر العباسي وقد اتسعت آفاق العرب ثقافة وأدبا وحضارة بفضل احتكاكهم بالشعوب الأخرى، وبفضل الترجمة للثقافات الأجنبية، وظهرت نزعات التجديد ونهض أناس ينزعون إلى الجديد.

والواقع أن التجديد ممكن على أساس القديم، وهذا ما يثبته تاريخ الآداب المختلفة، فالفرنسيون مثلا يعودون في القرن السابع عشر إلى التراث اليوناني يأخذون منه هياكل لأدبهم وأحيانا مادة لذلك الأدب فيتخذ «راسين» من أسطورة «فدر» وجها لابن زوجها «هيبوليت» موضوعا لإحدى مسرحياته.

---

(١) وهم شعراء النقائض ويمثلهم : جرير والفرزدق والأخطل. أما النقائض فهي قصائد في الفخر والهجاء واشتملت على فاحش القول من سباب ولعان وتفاخر.

(٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ص ٣٣٠.

ومن صور هذا اللون من التجديد في الآداب الغربية ما تناوله الشاعر «راسين» لإحدى الأساطير اليونانية القديمة، ولكن أحدا من الشعراء العرب قديما لم يفعل شيئا من هذا .

وبقيام الدولة العباسية وتطورها واتساع رقعتها، وعموم الرخاء والترف تنفس الناس هواء الحرية، وأخذت كل طائفة تعبر عن نزعاتها ورغباتها، واستغل بعض أصحاب الديانات الفارسية القديمة من الأعاجم هذه الحرية فعبروا عن نزعة قومية فارسية تجاه العرب والإسلام فظهرت المزدكية كما ظهرت الزندقة والمانوية كحركات أعجمية اتبعها الكتاب مستخدمين الشعر لتحقيق أغراضهم وأهدافهم.

وظهرت في العراق الشعوبية ونشط عدد من كتابهم وأدبائهم بإبراز عظمة الساسانيين والتراث الفارسي القديم.

وعلى الصعيد الآخر نجد الجانب المشرق حيث خلف لنا الأدباء والشعراء العراقيون القدماء نتاجا غزيرا من أدبهم يتسم بأصالته وتنوع ضروبه، ناقشوا في القدم مسائل فلسفية أساسية كالحياة والموت وخلق الكون والإنسان والخير والشر والثواب والعقاب.

واتصف الأدب العراقي القديم بخصائص حافظت على أصالته، فكان مرآة صادقة تعكس طبيعة الحياة الدينية والاجتماعية والبيئة الجغرافية.

وبعد سقوط الدولة العباسية في العراق سنة ١٢٥٨ تلا هذه الحقبة عصر أطلق عليه «عصر الانحطاط» خمدت الحركة الأدبية وأصبح الشع ر والنثر يتسمان بالتقليد والإسفاف، واقتصرت الأغراض الشعرية على المدح والرثاء والغزل والمراسلات الإخوانية ؛ فكسدت سوق الأدب وزال الإبداع.

وظل العراق شأنه شأن البلدان العربية الأخرى يتبع النظام العثماني

الذي أحكم قبضته على الوطن العربي، فأصاب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ما أصابها، ونشأت الطبقة البرجوازية في المجتمع العراقي وتكدست الثروة في أيدي القلة وظهرت الطبقات وبعض الفئات من مسلمين ومسيحيين ويهود وصابئة، وهرميات المجموعة العرقية، وهرميات السلطة حيث كانت سيطرة الولاة والباشوات وكبار الضباط العسكريين ظاهرة اجتماعية وكانوا هم البارزون اجتماعيا من علية القوم.

أما في المجتمع العراقي المدني، فقد ساد الذين يدعون التحدر من سلالة النبي (صلى الله عليه وسلم)، ورؤساء المذاهب الصوفية، وكبار علماء السنة ـ الذين غالبا ما يكونون من السادة والجلبيين [أي: عِليَة القوم] الذين كانوا تجارا ولهم مراكز اجتماعية مرموقة يعتمد وضعهم أساسا على الثروة .

وفي العراق تتحد البيئة العشائرية بالدور العسكري للعشيرة، وبهذا يتضح مدى تعقيد الصورة الطبقية في العراق بتعدد أوجهها وتجاور ملامحها الدينية والاجتماعية[١].

وظل المجتمع العراقي خاضعا لموجات القهر المتتالية عبر تعاقب الحكام والسلاطين، يرزح تحت نير الجهل والفوضى وفقد الأمن والنظام، أما عن الظلم والخوف والاضطراب الذي عم البلاد فحدث ولا حرج.

وصفت جريدة «صدى بابل» العراق إبان هذه الفترة بأنه : بلد حاق بها الخراب والظلم والخوف والاضطراب. وذكرت الجريدة ما حل

---

(١) الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية، د. يوسف عز الدين، دار المعارف ص ١٥.

بالعراق من فوضى وما حاق بالحياة العامة من تأخر، وكيف كانت ضواحي بغداد تسلب وتنهب[1].

عمت الرشوة وانتشرت بين الموظفين؛ فنددت بهم جريدة أبابيل في عددها الثامن والأربعين بنشر أبيات هزلية تسخر من المرتشين وتطالب بالإصلاح العام:

إذا ارتشى اليوم مأمور ببرطيل   إليه أرسلت طيرا أبابيل
ترمي على رأسه شر الحجارة من   نوع الفضيحة لا من نوع سجيل
تترك الوجه منه حين تخجله   يحوي بثورا كأمثال الثآليل[2]..

حاق التردي في جميع مناحي الحياة العراقية (الاجتماعية والثقافية والصحية) وظل الشعب يتجرع كأس المرارة والهوان رضا أو مجاملة للدولة المسلمة.

وبلغ الأمر ذروته وتجرأ اللصوص على السلب والسرقة علانية في غياب النظام والأمن وإهمال الدولة لشؤون البلاد والعباد.

غرق العراق في مشكلاته، وعانى منها الكثير منذ القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، ومن بين المشكلات قضية السكان في العراق.

ففي العراق كان أغلب أهلها من العشائر التي تتمتع باستقلال ضمن دائرة العشيرة حيث لا تتمكن الحكومة من السيطرة عليها سيطرة فعلية. أما الحالة الصحية فقد كانت متردية نتيجة إهمال الدولة لشؤون البلاد؛ فلم يكن في بغداد طبيب واحد يشرف على المرضى حتى غدا العراق مرتعا للطاعون والأوباء والأمراض.

ولم يكن التعليم أكثر حظا من الصحة فقد كان لا ظل له إلا في

---

(١) صدى بابل، العدد ٤٠ السنة الأولى عام ١٣٢٨هـ.

(٢) الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية، د. يوسف عز الدين، دار المعارف ص ١٥.

مساجد المدن الكبرى وبحدود ضيقة، ولولا عناية رجال الدين في المساجد ببغداد والبصرة والموصل والنجف الأشرف لقضي على العربية.

ولم تجد المطالبة بالإصلاح وبضرورة نشر التعليم شيئا، ولم تجد آذانا صاغية، وكيف يكون التعليم مجديا إذا كانت الحكومة تدفع للبواب ٥٠٠ قرش، وللمعلم ٢٠٠ قرش! وكذلك اللغة العربية التي جمدت حيث كانت ترفض في الدوائر الرسمية حتى بعد ظهور الدستور العثماني[١].

وفي الإطار الاجتماعي لا بد من ذكر المرأة في المجتمع العراقي، حيث ظلت بعيدة وبمنأى عن المجتمع العراقي، فاحتجزت في البيوت إذ لم يسمح لها بالاختلاط مع الرجال، وكانت ممنوعة من تعلم القراءة والكتابة كيلا توصلها إلى أغراض فاسدة.

وظل العراق يجامل ويهادن الدولة المسلمة حتى ظهرت بوادر حركات الإصلاح وارتفعت صيحات المطالبين بالحرية والمساواة والعدل، وبدأت الآراء الجديدة تتسرب تارة بوساطة الجرائد والكتب الواردة من مصر وسوريا، وطورا بما تنقله جرائد بغداد من أخبار العالم، وآونة بما ينقله العراقيون المسافرون بعد عودتهم.

ومن تلك الصيحات الهادفة ما كانت تنشره جريدة «صدى بابل» وجريدة «الرقيب» و«تنوير الأفكار».

هذا التأخر والانحطاط دفعا الشعراء في أوائل القرن العشرين إلى المطالبة بالتحرر والإصلاح متأثرين بالحركات التحررية التي عمت العالم وأرادوا إصلاحا للأمور لا انفصالا.

في هذه الأثناء نهج الأدب أسلوبا يُعنى باللغة العربية عناية تخرجه من

---

(١) تنوير الأفكار ١/١ سنة ١٣٢٨هـ.

التزويق الممجوج الذي تمله النفس إضافة إلى أنَّ المواضيع التي طرقها الشعراء كانت مواضيع تافهة مبالغ فيها مبالغات تخرجه إلى حد الإسفاف ولا سيما المديح والرثاء .

والشعراء جزء من الشعب يعكسون رغباته ويمثلون أمانيه، فتراهم في شعرهم يمدحون ويشيدون، ينددون ويدافعون عن عقائد وتراث وإنسانية الإنسان.

وهم من يذودون عن حياض الإسلام والمسلمين، ويرصدون في أشعارهم حالة المجتمع والفرد وما يختلج في صدر هذا الفرد من أماني وأحاسيس ورغبات ومشاعر وما يعانيه، وما يسره وما يحزنه. يصورون بألفاظهم الواقع ويصوغونه شعرا يقطر أسى وألما أو يتدفق عذبا فراتا.

وظلت الروح الإسلامية مسيطرة على نفوس العراقيين طويلا حتى بعد ظهور القومية وفشل الجامعة الإسلامية ويأس دعاتها من تحقيقها، فالرصافي والزهاوي والشبيبي واليعقوبي وآخرون ناصروا الخلافة العثمانية كسور مانع يحمي الإسلام والدين من الكافرين.

في هذه الآونة تطورت حركة الشعر في العراق وكانت من أبرز الأنواع الأدبية نماء ؛ حيث شكلت مدرسة جددت في المضامين ووظفت الشعر لخدمة الأمة والتصدي لحكم الطغاة والمستعمرين وأرادوا للشعر مفهوما ووظيفة ومتعة تخدم الفرد والمجتمع والأمة وتعينها على خروجها من محنتها وتخلفها.

أعلن الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ في العراق، وخرج الشعب فرحا وطربا، ولعل إعلان الدستور بداية عهد جديد في التفكير العربي عامة والعراق خاصة وقد كان له الأثر الكبير في الاتجاه العقلي وفتح الأذهان على ألفاظ ومثل حديثة لم تكن مألوفة لأهل القرن التاسع عشر.

وانقسم الشعراء إلى قسمين أو اتجاهين : قسم عاش على التراث في أسلوبه ومعالجته للموضوع، وسار على نهج القصيدة العربية القديمة فبدأ بالغزل والمدح، والثاني ساير الحياة الواقعية. وفي اتجاههم نجد بذور التطور الحديث تنمو في أسلوب الشعر ومعانيه وأغراضه وأهدافه.

صور الشعراء أفراح الشعب وأمانيه وأحلامه في الدستور، وفرحوا بالانقلاب الجديد كما صوروا خيبة أملهم ؛ لأن السلطان عبد الحميد نكث بعهده الذي قطعه في المحافظة على الدستور ووأغرى الصحف بمهاجمته تمهيدا للقضاء عليه فاستحالت الفرحة إلى ألم دفين ومرارة لا تطاق.

وباضمحلال الروح العثمانية التي كانت تتميز بالإسلامية ورعايتها للأمة أخذ تيار التتريك الجديد يهدد العرب في لغتهم وتوقيتهم وحياتهم، واندفع العرب نحو القومية ونمت فيهم روح النهوض لإعادة الأمجاد وطالبوا بالانفصال عن الأتراك وتأسيس دولة توحدهم وتجمع شتاتهم.

أخذت بوادر الشعور القومي في أوروبا تتسرب إلى جميع بلدان الشرق فتأثر بها المثقفون العرب. وظهرت اليقظة فيما يشنه الأحرار العرب ضد الفساد ومطالبتهم بالإصلاح. فنادى الرصافي بكل جرأة يدعو إلى حكم جمهوري لإصلاح الأحوال المتردية في البلاد قائلا :

إن الحكومة وهي جمهورية ... كشفت عماية قلب كل مضلل
سارت إلى نجح العباد بسيرة ... أبدت لهم حمق الزمان الأول
فسموا إلى أوج العلاء ونحن لم ... نبرح نسوج إلى الحضيض الأسفل[1]

وصرخ الزهاوي يحذر القوم مما يحيق بهم :

أيها القوم، أيها القوم أنتم ... أمة ساقطون في مهواة

(١) ديوان الرصافي ص ١٦٢.

أيها الظلم هل زمانك ماض　　أيها العدل هل زمانك آت
وسأبكي قومي وأبكي بلادي　　وقبور الآباء والأمهات (١)

ويحمل الهواء اللافح لنا صوت محمد مهدي الجواهري وهو يلهب أجسادنا بسخريته اللاذعة قائلا :

نامي جياع الشعب نامي　　حرستك آلهة الطعام
نامي فإن لم تشبعي　　من يقظة فمن المنام (٢)

إذن هي بوادر ثورة، ولا تكون الثورات في بلد وليدة الساعة أو اليوم، وإنما تحدث نتيجة لعوامل متعددة توصلها إلى ساعة الصفر والانفجار .

اتفق العراقيون على الثورة بهدف الحصول على الاستقلال وحكم العراق من قبل أبنائه وظهر في هذه الثورة شعراء أفذاذ مثل عبد المهدي البصير، ومحمد سعيد الحبوبي من كبار رجال وشخصيات الثورة، وعبد المحسن الكاظمي، وعبروا عن آلامهم ومعاناة شعبهم.

أما من الناحية الاقتصادية فكان العراق يمر بأزمة اقتصادية عارمة ؛ تعطلت الصناعة والتجارة والزراعة وأقفرت القرى والمدن من الرجال، حيث لم يخلف العثمانيون وراءهم إلا أشباه بنى إدارية وسياسية واجتماعية واقتصادية مطبوعة بعقلية إقطاعية برجوازية.

وحين جاء الإنجليز إلى العراق أعاد هذه الإدارات إلى الأسر الإقطاعية والبرجوازية الكبيرة وحلفائها الطبيعيين، فأجج الاستعمار هذا التطور الطبيعي لليقظة العربية التي قد أسمعت صوتها منذرة باستقلال

---

(١) ديوان الزهاوي ص ١٥.
(٢) ديوان الجواهري ص ٣٥٦.

معقد وحافل بالصعوبات، وإن كان هذا الاستقلال شرا لابد منه حيث حمل معه مشكلات ومجابهات لا مفر منها مع إلزامات العصر الحديث[1].

وتغيرت صورة الحياة السياسية في بغداد بمثل ما تغيرت في غيرها من مدن الشرق ؛ فبدأت حركات التحرر تنشط بين الشعوب المستعمرة وترتفع حدة الأصوات مطالبة بالحرية والديمقراطية والاستقلال.

شهد الشرق مدا ثوريا عام ١٩٤٦ في مصر وسوريا ولبنان، وفي العراق بدأت حركة المد الثوري بعد أن أطلقت وزارة «توفيق السويدي» الحياة الحزبية وسمحت بتأليف خمسة أحزاب وطنية، واستطاع العراق أن يتنفس الصعداء وشيئا من الحرية.

ولما كان العراق قدره أن يقبع تحت وطأة النفوذ البريطاني الذي قرر اتباع مناهج حديثة لتدعيم الهيمنة والسيطرة بدلا من الاحتلال المباشر وذلك نظرا لتمرد شعب العراق فالعراقي عاطفي سريع التهيج يندفع وراء عواطفه، وتؤثر فيه الكلمة الطيبة والمثيرة فيندفع معها ويتأثر بها وهو بعد كل هذا عربي بكل أحاسيسه ومشاعره.

ربط البريطانيون النظام التابع لهم بمعاهدة تختزل الاستقلال الوطني إلى مجرد قضية شكلية وذلك لتأمين مصالحهم، وتنفيذ قراراتهم ؛ فانتشر البؤس في العهد الملكي برئاسة نوري السعيد وسببت سنوات القهر معاناة الشعب وعمت الفوضى والاضطرابات.

لم تطل حكومة نوري السعيد حيث أطاحت به ثورة العراق هو وأفراد الأسرة المالكة سنة ١٩٥٨ حيث قام الجيش بالثورة، وكان عبد الكريم قاسم يرأس لواء، وعبد السلام عارف يرأس اللواء الثاني، أما الأول فهو

---

(١) تاريخ مقدرات العراق السياسية، أمين العمري ص ١٤١.

رجل سكوت متأمل، والثاني شخص حيوي خطيب متحمس شديد الولاء تسيطر عليه فكرة التحرر وهو في الوقت نفسه صديق قاسم وحليفه ومرؤوسه[١].

استأنف العراقيون النضال السياسي من جديد، ولم يفت في عضدهم خسارتهم بفشل الثورة عام ١٩٢٠ بينما كان الإنجليز يحاولون إرضاء العـراق ولكنهم لا يريدون التخلي عنه.

أما حالة العراق المتردية وانتشار الفقر بين أبناء الشعب فقد أثار الشعراء وسرت في شعرهم روح النقمة والثورة على سوء الوضع الاجتماعي، فشنوا حملة على الترف الذي يرفل فيه الأغنياء بينما الفقراء يتضورون جوعا وهلاكا.

وعبر عن هذا الخضوع والتسلط شعراء الطليعة الذين تمردوا، وكانوا يرمزون إلى تمرد الشعب العراقي على خضوع النظام الحاكم للقوى الأجنبية، فطفقوا يعدون العدة للمطالبة بالحقوق الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية باسم التطلعات الجماهيرية رافضين كل أشكال التصورات التقليدية للإنسان والكون والفن لاعبين دورا رائدا ومحفزا في مشروع التحول الثقافي والاجتماعي.

وصاغ هذا كله صوت بدر شاكر السياب حينما علا معبراً عن هذه الحالة بقوله:

أنزلت بالثورة البيضاء عاليها	سفلاً وعالجت منها الرأس فاقتطعا
لم يرتو الثأر من جلاد أمته	حتى وإن جندلته النار وانصرعا[٢]

وطحنت العراق أزمة اقتصادية خانقة اضطرت كثير من العمال

---

(١) كاركتاكوس، ثورة العراق، ترجمة خيري حماد ص ١١٣.

(٢) قصيدة «يوم ارتوى الثأر»، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٥٣٢.

والفلاحين العراقيين أن يهاجروا بصورة مشروعة وغير مشروعة إلى الكويت بلد النفط الجديد سعيا وراء الرزق، وكانت بغداد لا تعرف إلا حكاماً يدعّون أنهم يرقّعون ما أفسدته السياسة البريطانية فيذهب نور الدين محمود ليجئ فاضل الجمالي، ويذهب الجمالي ليخلفه نوري السعيد وليس بين هذا وذاك إلا الفقر والخراب وتضييق الحريات.

في هذه الأجواء كان الجو الثقافي العربي والعراقي خاصة يزخر بتيارات يسارية واضحة تجلت في دراسات لويس عوض مثل: «بروميثيوس طليقا» وكتابات محمد مندور وقصائد الجواهري، والمجلات الثقافية التقليدية مثل «الرسالة والثقافة» ومجلات يحررها ماركسيون وغيرهم.

كانت نهضة علمية شاملة حيث تنظم المحاضرات الثقافية والأدبية باستمرار. كل هذه العوامل أثرت في شعراء العراق مع إحساسهم بالرغبة في التجديد، وعبر «لاكير» عن هذا بقوله: كان التيار يتجه إلى اليسار.

قامت معارك اجتماعية ووطنية وسياسية خاض غمارها الأدب ومنها معركة تحرير المرأة والسفور والحجاب، ودعا شعراء النهضة إلى العلم والحرية وظهر الشعر المنثور والشعر الحر والمذاهب منها الرمزية والسريالية.

ونتيجة هذا التنامي في الوعي القومي والأدبي لدى الفئات المثقفة من العراقيين فقد انخرط بعضهم في تنظيمات جمعية ومجالس أدبية تُناقش فيها القضايا العامة والمواقف المختلفة، وظهرت تيارات قومية تأثر بها الشعراء العراقيون وتأثروا بالمد القومي الذي كان يقوده جمال عبد الناصر آنذاك.

أما الأحزاب فقد لعبت دوراً رائداً في التصدي للسياسة وشارك الشعراء في هذه الأحزاب إما بالانتماء إلى تيارات ماركسية شيوعية في

الحزب الشيوعي، أو في المظاهرات المناوئة للانتداب الإنجليزي، أو السلطة الحاكمة والنظام الملكي الخاضع، فتعرضوا للقمع والاعتقال والتعذيب والسجن والتنكيل بهم ثم النفي من البلاد.

وتأثر شعراء هذه الفترة وهم شريحة من شرائح المجتمع بالفكر الشيوعي بعد أن علت موجة الماركسية التي هبت رياحها على الشرق فتنسمها شعراؤنا، والطبقة المثقفة إعجاباً بما فيها من مبادئ وقيم براقة في هجومها على الطبقية والإقطاع والبرجوازيين والفئات الملكية الحاكمة التي طغت وتسلطت على عامة الشعب، وتعاطفها مع الطبقة الكادحة والمعدمين الفقراء.

كان لهذا الفكر الشيوعي صدى وأثر يسري مسرى الدم في العروق وخاصة في هذه الفترة التي ذاق الشعب فيها مرارة الذل والهوان من المستعمر تارة ومن الطبقة الحاكمة وطبقة الإقطاع تارة أخرى، فضاق الناس بهم ذرعاً وحاولوا الخلاص من شرهم فكان تيار الفكر الماركسي متأهباً للوثوب بحيث استطاع في مدة وجيزة أن يملك عليهم عقولهم وزمام أمرهم ويوجههم الوجهة التي يريد.

وأشار بعض الشعراء في هذه الفترة إلى انتمائهم الماركسي بشكل واضح وصريح حيث ينتمي الشاعر «بدر شاكر السياب» إلى الحزب الشيوعي السياسي معلناً :

لو استطعت لكنت حزباً ثانياً ... مثل «التحرر» صادق الآثار
أو عدت أجعل من دمائي ثورة ... تجلو غشاوة هذه الأبصار[1]

ويفاخر في معرض آخر باليسار فيقول :

أيها الواقعون في زحمة الدنيا ... وقد عصب الرؤوس الدوار

---

(١) بدر شاكر السياب. ديوان أعاصير. ص ٦٤.

إن وقفتم أرى موقف التاريخ   يعتاق من خطاه انتظار
فاجعلوا في «اليمين» عرشا من   الظلم فما يعرف العروش اليسار[1]

ومن عهد الانتداب وبانتفاضة النجف في أواخر ١٩١٧ وأوائل ١٩١٨ ضد الإدارة العسكرية البريطانية إلى ثورة ١٩٢٠ ومناهضة النفوذ البريطاني وتقسيم العراق إلى وحدات إدارية، ومن ثم ثورة مارس ١٩٤١ التحررية ونجاح رشيد عالي الكيلاني وما آلت إليه انتفاضة تشرين من عام ١٩٥٤ من إخفاق؛ اضطر الكثير إلى الهجرة خوفاً من ملاحقة السلطة لهم.

على الرغم من كل هذه الظروف، وزمن القهر الناجم عن التسلط الأجنبي وخضوع النظام الحاكم ومرارة الفقر وشظف العيش، استمر العراقيون في كفاحهم من أجل البناء والحياة يمارسون كل أنواع النشاط الإنساني الخاص والعام، فقد أيد الشعب العراقي الثوار الفلسطينيين أثناء ثورتهم على الانتداب البريطاني ضد الهجرة اليهودية، وتطوع عدد من الشباب العراقي للجهاد في فلسطين وكذلك شاركوا في الحياة السياسية والفكرية والعلمية تربطهم روابط اجتماعية لعبت دوراً هاماً في الحياة السياسية والاجتماعية.

وبدخول العراق في دوامة العنف السياسي وانقلابات العسكرية ثم مجيء حزب البعث العربي الاشتراكي لحكم العراق عام ١٩٦٨ ومعاناة الشعب العراقي وطأة الاضطهاد الفكري والثقافي بعد انفراد الرئيس صدام حسين بالسلطة، وتشرد الشعراء الأحرار إلى خارج العراق، فالجواهري مقيم في سوريا، وسعدي يوسف في المنفى، والبياتي غريب عن العراق، وفوزي كريم الكاتب الذي يعيش إلى يومنا هذا في لندن.

وفي جو الاغتراب الكئيب يعبر الشعراء عن هذا الاغتراب في

---

(١) المصدر نفسه. ص ٣٤.

أشعارهم بينما كان المنافقون والمتواطئون للنظام الحاكم يرفلون وينعمون بالوطن والمال.

في هذه الأثناء نستطيع القول بضمور النشاط الأدبي والفني والمسرحي في العراق نتيجة التسلط البعثي وتشجيع النظام للشعراء الموالين أو المهادنين للسلطات أمثال عبد الرزاق عبد الواحد الذي كان صديقا لبدر شاكر السياب وزج كل من يخالفه في السجون أو نفيه خارج الوطن.

واتسم الأدب بصفة عامة بسمة «الالتزام البعثي» والتعبير عن النظام وآرائه وأهدافه.

الفصل الثاني
الحيـاة الأدبيـة

للعراق في المسيرة الإنسانية باع طويل، وقدم راسخة، ومكان عريق يحفظ لأهله حياة كريمة ويحتفظ لهم بخصائص وسمات إنسانية تتجلى باهتمام الإنسـان والعناية الرائدة بكل مظاهر البيئة.

عاش أهل العراق في تاريخهم الطويل سنينَ وحقباً ركدوا فيها، ولكن جذوة الحياة ظلت فيهم مستعرة لم تنطفئ، فما وهنوا وما استكانوا.

نظروا إلى الأفق الرحب فكانوا رواداً في تدوين النظم التي توفر لهم الحياة الحرة الكريمة، وبنظرتهم الواسعة كانت لهم أقدم الشرائع والقوانين منذ «أشنونا وحمورابي».

اقتبست منهم الأمم والشعوب كثيرا من الأنظمة والحضارات وأفادت من الإبداعات الخلّاقة لديهم.

ومن غابر الأزمان احتفظ أهل العراق بعروبتهم، وتبنى أهله الإسلام عقيدة وفكرا في عراق يجري على طوله نهران توأمان «دجلة والفرات» مياه عذبة متدفقة من ينابيع صافية يقتربان حينا ويبتعدان حينا آخر حتى يتعانقا في شط العرب الذي يصب في الخليج العربي فيمد الأرض بمعين الحياة

ونبضها ونبضها لتزهو أشجار الفواكه والخضار وحقول الحبوب وبساتين النخيل السيابة، ليصدق فيها قول القائل حين كانت أغنى بقاع الأرض:

«إنَّ الإنسان استمد تصوره لجنة عدن وهي أرض النعيم من مناظر المزروعات التي شهدها في سهول العراق»[1].

وهناك اعتقاد قديم عند الناس بأن العراق أقدم موطن للبشرية، وأن الحضارة الإنسانية قد وُجدت في أرض العراق.

لقد سخت الطبيعة على العراق فوفرت له سهولاً واسعة منبسطة خصيبة ومياه وافرة دفّاقة، ومناخا معتدلاً جذاباً، ليصبح بلد الأساطير، أرض جلجامش[2] وفضاء رحباً لطائر العنقاء[3] وأرضا وبحارا للسندباد.

اتصل العراق بالثقافة وبأسباب الحضارة، فكان أهله بناة أول حضارة في التاريخ وكما ظل العراق مهد الحضارات العريقة، ظلت أرضه تميد، وثوراته لم تهدأ تشتعل بكل أطياف الثقافات والحركات الأدبية.

وتعاقبت على أرض العراق صولات وجولات، ممالك وأمراء وما يعنينا هنا هو الحياة الأدبية : فكرية أو ثقافية في العصر الحديث وأخص مطلع القرن العشرين حيث أطلَّ فجر النهضة الأدبية الحديثة ؛ فنفض الشعراء عن أنفسهم غبار التقليد والجمود، وتطلعوا إلى آفاق الحضارة الرحب.

انتهت دولة المماليك على يد العثمانيين بعد هزيمتهم في موقعة «مرج دابق» سنة ٩٢٣ هـ، وصار العراق وسائر الأقطار العربية في الشرق

---

(١) د. على عباس، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٥ ـ ٦.

(٢) تناولت ملحمة جلجامش صراع الإنسان مع الموت ومحاولته الحصول على الخلود الأبدي دون جدوى، فكانت شاهدا على أصالة وتطور الفنون الأدبية في العراق منذ العصور الغابرة.

(٣) أعطى العراق لهذه الأسطورة دلالة وعمقا، ففي الأسطورة العربية أن طائر العنقاء كلما تعرض للنار في المحرقة خرج من جمرها ورمادها أقوى جناحاً وأقدر على العلو والتسامي.

والغرب ولايات عثمانية، وفُرضت اللغة التركية كلغة رسمية مما أدى إلى تدهور الحياة العلمية والأدبية

وانحدر الأدب إلى غاية الضعف والركاكة والابتذال، وغرق في الصنعة اللفظية والزخرف الشكلي، وكان من أهم الأسباب التي أدت إلى ضعف الأدب في هذه الفترة أن الحكام لم يكونوا عربا يفهمون الأدب ويتذوقونه.

كما جمدت القرائح وفسدت الأذواق نتيجة انصراف الناس عن التعليم لتوفير قوت يومهم وإسكات صرخات البطون، مما أدى إلى غلق كثير من المدارس لسوء الحال وتفشي الفقر والحاجة والعوز بين الناس، ومن الأسباب الأدبية الرئيسة : ولع الشعراء والكُتّاب بالزخرف اللفظي حتى طغى على المعنى والغرض.

وشغف الشعراء بالزينة اللفظية من سجع وجناس، أدى ذلك إلى غموض المعاني والتوائها، وتكرارها مع ضعف الخيال وعقمه، وكذلك اعتناء الشعراء واهتمامهم بالتأريخ الشعري[1].

في هذه الفترة (١٨١٠ / ١٨١٨) كان الجهل متفشيا في المنطقة برمتها، ومع ذلك لمعت في الأفق أسماء عدد من الشعراء نظموا أشعارهم وشاركوا أمتهم في أفراحها وأتراحها، وعبروا عن آمالها وآلامها، بيد أن أشعارهم كانت تقليداً ومحاكاة لمن سبقهم من الشعراء في عصور الضعف والاضمحلال، وكانت معارضة لقصائد بعض الشعراء

---

(١) يُؤرخ الشاعر لوفاة شخصية أو خليفة أو أمير، وقد يكون التأريخ ليوم مولده أو لحادثة مهمة وذلك بجمع حروف أبجدية ذات دلالات عددية يكون مجموع حسابها الأبجدي عدداً يوافق التاريخ المراد. وتجدر الإشارة أن لكل حرف من حروف اللغة العربية رقم معين في الأعداد، فمثلاً، حرف اللام يساوي ١٠٠ سنة، وحرف الراء يساوي سنتان ..ألخ وهذا ما يُسمى بالتأريخ الشعري.

المشهورين، فالشاعر «الشبراوي»[1] كان مثالاً تتجسد فيه تلك الفترة بكل ألوانها وأطيافها ومن شعره في الاعتذار لأستاذه يقول :

إن ذنـبـي والـلـه ذنـب كـبـيـر غـيـر أنـي بـحـلـمـكـم أسـتـجـيـر
ضاق صدري وأخجل الذنب وجهي واعـتـرانـي مـن الـحـيـا تـغـيـيـر
وتـأسـفـت حـيـن كـان الـذي كـان ولـكـن جـرى بـه الـمـقـدور
وتـأخـرت عـن لـقـاكـم حـيـاء ثـم إنـي أعـيـانـي الـتـأخـيـر
وتـركـت الـحـضـور بـين يـديـكـم خـجـلا حـيـن عـمـنَّـي الـتـقـصـيـر

تجد أفكار النص سطحية لا عمق فيها ولا تحليل، يسودها الاضطراب والتكرار الذي يشي بالجمود والتحجر، كما تجد فتور العاطفة وضعف الخيال، تغلب عليه الصنعة والابتذال حتى فقد الرواء والإيحاء الملائم لأسلوب الشعر.

ومن هذا النص نستطيع أن نجد ما كان عليه أغلب شعراء العصر العثماني من عامية وسقم وإسفاف.

ولما كان شعرهم مثقلا بألوان البديع ومقيدا بالمحسنات والزركشات الفنية بدت الأغراض ضيقة تافهة والمعاني مبتذلة ساقطة، أما الأساليب فكانت متكلفة، انشغل الشعراء في صياغة النظم وتعلم العروض فجمدت القرائح ولم تتفتق عن جديد مجيد، واتسم الشعر بالضعف والمحاكاة والتقليد والتلاعب بالألفاظ.

أطلّ فجر النهضة الأدبية الحديثة في مطلع القرن العشرين فنفض الشعراء عن أنفسهم غبار الماضي السحيق، وتطلعوا إلى آفاق

---

(١) هو عبد الله بن شرف الدين الشبراوي، ولد في القاهرة وعاش في العصر العثماني وتعلم في الأزهر وصار من كبار العلماء، قال الشعر في المدائح النبوية والإخوانيات والغزل، وتوفي سنة ١١٧٣ هـ.

الحضارة وحملوا لواء المقاومة والدعوة إلى الوحدة العربية وساروا في ركب التحرر من الاستبداد العثماني ونير الاستعمار الأوروبي.

وكان العراق من البلدان العربية التابعة للنظام العثماني ولحكمه الحميدي ؛ فانبرت أصوات الجواهري والزهاوي والشبيبي والرصافي ألسنة صادقة في تصوير مشاعر المقاومة والحرية والوحدة.

صوروا تجاوب المشاعر بين العراق وتونس في شعر الرصافي فقال :

أتونس إن في بغداد قوما ترق قلوبهم لك بالوداد
ويجمعهم وإياك انتساب إلى من خص منطقهم بضاد[1]

وانطلق الزهاوي يندد بالظلم والطغيان فيقول:

أيأمر ظل إله في أرضه بما نهى الله عنه والرسول المبجل
فيفقر ذا مال وينفى مبرأ ويسجن مظلوما ويسبي ويقتل[2]

أما الرصافي:

عجبت لقوم يخضعون لدولة يسوسهم بالموبقات عميدها
وأعجب من ذاك أنهم يرهبونها وأموالها منهم ومنهم جلودها[3]

وشعر محمد مهدي الجواهري ـ شاعر العراق والعرب ـ سجل حافل للتأريخ العربي منذ سنة ١٩٢٠ م بخيره وشره، بنهضته وتراجعه، بهبوطه وتساميه فكان مجموعة من الشعراء في إهاب شاعر، مسالم في رداء ثائر لا يمل ولا يعجز.

ويعلو صوت الجواهري صارخا صاعقا مجلجلا فيحمله لنا الهواء اللافح يكاد يلهب أجسادنا بأسلوبه الساخر وهو يقول :

---

(١) ديوان الرصافي، دار العودة، بيروت ١٩٢٧م، ص٦٧.
(٢) ديوان الزهاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ص١٢٣.
(٣) ديوان الرصافي، ص٧١.

نامي جياع الشعب نامي حرستك آلهة الطعام
نامي فإن لم تشبعي من يقظة فمن المنام
نامي على زبد الوعود يُداف في عسل الكلام
نامي وسيري في منامك ما استطعت إلى الأمام
نامي على تلك العظات الغر من ذاك الإمام
يوصيك أن لا تطعمي من مال ربك في حطام
يوصيك أن تدعي المبا هج واللذائذ للتسام
نامي جياع الشعب نامي نامي جياع الشعب نامي[1]...

كان الزهاوي والرصافي والشبيبي والجواهري شعراء مقلدين في الشكل مجددين في المضمون لهم نزعة واقعية تقدمية[2].

وبدأ التجديد في المضمون، فظهرت معالمه في الدعوة إلى التخلص من الخرافات والشعوذة والدعوة إلى الكفاح من أجل الحرية السياسية ومقاومة الفساد والاستبداد، وأميط اللثام عن الشعر الإصلاحي في العراق الذي كان يُسمع أحيانا حتى في عقر البلاد، وكان من أبرز دعاته هناك اثنان هما : جميل الزهاوي ومعروف الرصافي، فكليهما ما يستوقف النظر الحملات العنيفة على سوء الإدارة[3].

وسار التيار القومي في الشعر العراقي بجوار التيار الاجتماعي، يحمل لواء الدعوة إلى المقاومة واستنهاض الهمم والتذكير بالشهداء وأمجاد الأمة وغلبت على الشعر في هذه الفترة اتجاهات وقضايا اجتماعية كتحرير المرأة ومقاومة الجمود والإيمان بالتجديد وغلبة الشعر

---

(١) ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٥٥١.
(٢) أنور الجندي، أضواء على الأدب العربي المعاصر، ص ١٤٠.
(٣) أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العصر الحديث، ص ٢٢٧.

الفلسفي مع الثورة على التقليد، فعرف شعر الرصافي بالشعر الاشتراكي تأثرا بالفقر ومهاجمة الملكية في بغداد والإنجليز بينما الزهاوي يجامل ويتملق الملكية والإنجليز.

ومع ذكر الزهاوي تجدر الإشارة هنا إلى أنه حمل على الشعر القديم ودعا إلى وحدة القصيدة فقال:

«إن القافية ليست من الشعر لأن الشعر بالوزن وحده فهو الموسيقى التي تميزت عن النثر وما الحرص على بقاء القافية المشتركة في القصيدة إلا نتيجة الألفة والعادة»[1].

ودعا الزهاوي إلى الشعر المرسل فقد أشار في الهلال «يونيو ١٩٢٧» إلى أنه منذ عشرين عاما «١٩٠٧» نشر في المؤيد قصيدة بعنوان «الشعر المرسل» قال إنه استحدث هذا النوع من الشعر العربي الذي أطلقه من القوافي». ذلك القيد الثقيل الذي تبرم به الشاعر وحبّبه الألفة إلى السمع، وقال إنه لا يرى لالتزامه من مبرر.

ولكننا نرى الالتزام يبدو واضحا جليا في شـعر الجواهري يربط قضية العرب بقضايا الشعوب مفجرا لها المنبع العربي متواشحا مع العمق التاريخي، فعّمق بذلك مفهوم النهوض من جديد لانتزاع النصر.

ثم ظهر الاتجاه الوطني في العراق بعد عزل السلطان عبد الحميد الثاني ممزوجا بالاتجاه القومي عندما سيطر الاتحاديون على أمور الدولة، فشعر العراقيون بخيبة الأمل وبدأ الأحرار يعملون من أجل الاستقلال لأن نصوص الدستور أضحت حبرا على ورق.

دعا الواقع المرير الكاظمي، والزهاوي، والرصافي، والشبيبي إلى

---

(١) في مساجلة بين طه حسين وهيكل عن تطور الشعر، السياسة الأسبوعية، ٣ سبتمبر ١٩٢٧م.

التعبير عنه وتجسيده، فعبر الرصافي عن طول الانتظار في قصيدته، شكوى إلى الدستور عام ١٩٠٨ فقال :

شكاية قلب بالأسى نابض العرق إلى قائم الدستور والعدل والحق
فهل أيها الدستور تسمع شاكيا بك اليوم يرجو أن يرى نهضة الشرق[1]

وتجلت الدعوة إلى القومية في أشعاره على الرغم من ولائه للتيار الإسلامي.

وعند مجئ الإنجليز، وفي فترة الانتداب البريطاني، نهض الشعر في هذه المرحلة فتحرر من القيود التي كبلته في الرحلة السابقة، وانتقل من الصورة القاتمة التي كان عليها إلى صورة زاهية مشرقة حمل لواءه في مصر «محمود سامي البارودي» الذي يُعد قائد الحركة التجديدية ورائد النهضة الشعرية.

وبعد دخول الإنجليز العراق، اتجه الشعر إلى اتجاهات عديدة ومتنوعة منها طرح الواقع الفاسد بكل أشكاله وأساليبه من مرض وجهل وتجهيل وتخلف وتعذيب وفقر ... إلى توعية الشعب وإيقاظه والنقد السياسي للحكام والساسة والمشرعين سواء في عهد الانتداب الإنجليزي أو عهد الاستقلال الملكي.

تفنن الشعراء العراقيون في وصف الإنجليز فشبههم أحمد الصافي النجفي بالحوت لظلمهم الشعب وابتلاعهم موارده وثرواته قائلاً :

ما للفرات يسيل عذبا سائغا عجبا وشرب بني الفرات أُجاج

ومن ثم اتجه الشعر العراقي إلى التحريض على الثورة وقيادة الجماهير للصدام المباشر، وقد حمل الجواهري لواء هذا الاتجاه الذي حمل نقدا مباشراً لما آلت إليه الأمور أواخر سني عبد الكريم قاسم.

---

(١) ديوان الرصافي ص ٣٩٧.

ومن اختلاف صور الحياة وقيم الأشياء وتطور الحياة في العراق انبثقت محاولات تجديدية في الشعر العربي فكرا وأسلوبا فاقتحم الشعراء مجالات جديدة أدخلوا فيها المعارف الجديدة ووظفوا المصطلحات الفلسفية والعلوم، وتحرر بعضهم من وقار الشعر وبعض القيم الاجتماعية وجنحوا إلى البساطة والسهولة.

عبروا عن وجدان الأمة، وانعكس ذلك على أفكار الشعر وأغراضه وموضوعاته التي استمدوها من واقع بلادهم.

بدأت حركات التجديد تطفو على السطح متأثرة بالآداب الأوروبية والطفرة العلمية الغربية، وسعة ثقافة شعراء المنطقة باطلاعهم على المذاهب الأدبية كالرومانسية والواقعية والرمزية وترجماتهم لأشعار «لافونتين»، و«ت. س. إليوت».

وفي العراق بدا الموقف الأدبي جامدا راكدا قبل سنوات الحرب، فما زال أتباع التيار الكلاسيكي مسيطرين على أجواء الشعر، وما زالت القصيدة المرغوبة هي القصيدة التقليدية لا سيما وأن دماء جديدة قد دخلتها بلمعان شاعرية الجواهري الذي تمكنت قدراته الشعرية بعد النضوج من استضفاء القديم وبلورته وهضمه ثم تقديمه في أعلى المستويات الكلاسيكية(١).

احتل الشعر مكانة خاصة في دائرة الثقافة والفن، ولعل ذلك راجع لضعف الحركة المسرحية ولعدم رسوخ تقاليد القصة والرواية، وتعامل الشاعر العربي مع قصيدة الشاعر الأوروبي من موقف إعجاب شديد قائم على الاندفاع السريع دون تأصيل أو تطويع، والحرص على الاتصاف

---

(١) على عباس علول، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص ٥.

بالعصرية ومماشاة الموجة كما رأينا ذلك جلياً في شعر بدر شاكر السياب ونازك الملائكة والبياتي وبلند الحيدري وغيرهم.

وكانت الدعوة إلى التمرد على الأشكال الشعرية التقليدية إلى تحويل المفاهيم الثقافية تعكس لدى الشاعر العربي رغبة عميقة في تحرير نفسه ومجتمعه من أسر التراث وأشكاله الجامدة والقاصرة التي كانت تشل كل إمكانية في التقدم والبناء.

وكان على الشاعر بمواجهته الثقل الساحق لهذا التراث[١]، أن يبحث عن أسلحته ليس فقط في التجاوز المؤسس على فهم تطوري توليدي للتراث، وإنما أحيانا في الحذر والتشكك والرفض الكامل والهدم والجنون[٢].

وتمثلت المسيرة الشكلية للشعراء العراقيين برفض النظام الشعري في القصيدة الكلاسيكية الذي يحد من التعبير ويعيق تطور الوعي والفكر الشعري على حد قولهم.

وبتحول الشعر في الإطار الخاص بالعراق الذي كان يتطلع إلى التجديد الشعري قياسا بلبنان وسوريا ومصر ومدارسها الأدبية، كان أمرا ذا دلالة خاصة على رواد الحركة العراقيين الاستعداد للمرحلة الصعبة، مرحلة النضال في ميادين التجديد ليشقوا طريقا سهلا ممهدا لمن بعدهم حتى وفي سياق هذا التطور الذي افتتح الرواد العراقيون جانبا منه[٣].

عبر الشعراء العراقيون عن هموم وقضايا عربية، والأمة العربية أمة ذات تراث أدبي عريق، لكنها ليست بيئة إبداع أدبي تشجع الأديب

---

(١) أدونيس، المعايير والقيم، ص ٢٦٩.

(٢) أنس الحاج، مقدمته لمجموعة «لن» ص ٩.

(٣) كمال خير بك، الحداثة، ص ٤٣.

وترعاه، وكذلك النظام التعليمي العربي لا يشجع على المطالعة ولا يثير فضول الطلاب ولا يحفزهم على الاطلاع، والأهم من ذلك هو موقف السلطات اليوم ومؤسساتها الثقافية من الإبداع الأدبي المعاصر.

فالأنظمة العربية على اختلاف أنماطها وتسمياتها تنظر إلى الإبداع الأدبي وإلى الأدباء نظرة شك وتوجس وريبة وتتعامل معهم ـ وإن لم يكونوا معها قلبا وقالبا ـ من منظور رقابي وأمني، وإخضاع إنتاج الأديب للرقابة.

كل ذلك جعل من العالم العربي بيئة غير مواتية للإبداع الأدبي تكبحه وتحاصره، بل تهمِّش دوره في الحياة الثقافية والاجتماعية، والأديب العربي يسعى لأن يُجنِّب نفسه وذويه القمع والاعتقال.

ومثل هذه البيئات الثقافية والاجتماعية دفعت بالكثير من الأدباء والشعراء وأرباب الفكر إلى العيش في المهجر والمنفى وبلدان الشتات الأجنبية.

فالشاعر عبد الوهاب البياتي يقضي القسم الأكبر من حياته في المنفى متنقلا بين مصر وسوريا والأردن ولبنان وموسكو، يمدح الرئيس صدام حسين يوم كان الشيوعيون على تقارب مع النظام الحاكم، ويصفه بالإله السومري «جلجامش» فيقع شعره في المستنقع الأيدلوجي، ثم يعاني ذل الاعتقال في موطنه العراق.

أما الشاعر بدر شاكر السياب فتطارده الشرطة حتى يُلقى القبض عليه ليرى فنون العذاب في السجن، وربما يلقى الشاعر حتفه رميا بالرصاص أو إعداما في ساحة مشهودة أمام الجماهير لمعارضة النظام بكلمات خرجت من بين فكيه.

وتجد من الشعراء منهم من يمدح ويهادن، ومنهم من يواجه فيسجن ويعذب، وآخرين صمتوا وكتبوا بصمتهم وصية موتهم الأدبي.

وإذا كان الأدب اليوم يُنتج في بيئة تعرقل تطوره وتهمش دوره في التعبير عن أوضاع المجتمع العربي ومشكلاته ولا بد له أن يساير الأنظمة الحاكمة ويسير في ركابها فأخشى ما أخشاه عليه الهبوط إلى مستنقع الضحالة والابتذال والعامية حيث يدور في فلك الغموض والرمز أو العامية والركاكة والإسفاف.

والشعر جنس أدبي أصيل له جذوره في الأدب العربي، هيمن عليه النمط التقليدي المعروف بالقصيدة العمودية، لكن تيار التجديد ظل مواكبا الشعر منذ أيام إشراقه وروعته لتجد أنماطا جديدة من الشعر المتحرر من قيود المقدمة الطللية والغزل منذ عهد أبي نواس ومرورا بالموشح الأندلسي الذي يُعتبر فنا رائعا من فنون الشعر المتطور تحرر من قيود القافية مبتدعا الدور والسمط والقفل.

ثم ظهرت أنماط جديدة من الشعر المتحرر من قيود الوزن والقافية فظهرت أول الأمر قصيدة التفعيلة التي حافظت على شكل من أشكال الوزن الشعري، ثم ظهرت قصيدة النثر التي تحررت كليا من قيود الوزن والقافية وحلّت محلها نوعا آخر من موسيقى الشعر.

واستطاع الأدب شعراً أو نثراً أن يطور نفسه شكلا ومضموناً، ويستوعب المؤثرات الأجنبية والتراث العربي والموروث الشعبي ويمزجه في خليط أدبي جديد له رونقه وبهاه، واكتسب الأدب طابعاً مميزاً أصيلاً وقطع شوطا كبيرا باتجاه العالمية أو الأممية. وإن لم يتفق معنا بعض أهل الرأي في هذا الذي قلناه.

وها هو اليوم يواصل مسيرته الإبداعية في ظل تقنيات ثقافية تزداد

تقدماً وتعقيداً من وسائل نقل ونشر إلكترونية ومتغيرات لغوية كبيرة وعولمة.

ويحمل لواء التجديد في هذا المضمار الشعري المعاصر رواد الحركة الثلاثة في العراق. وأيا كان السـابق إلى ذلك لا يعنينا بقدر ما يهمنا ميلاد هذا الفن ونموه على يد هؤلاء الشعراء في العالم العربي عامة وفي العراق خاصة.

الفصل الثالث
مفهوم الحداثة في ضوء النقد الحديث

إن لم يكن الفكر النقدي مطالبا بتحديد المفاهيم، وتدقيق المصطلحات، من أجل ضبط المعايير، وتوحيد الدلالات، فإنه اليوم مطالب باستجلاء مناهج التفكير وما وراءها من خلفيات ابستمولوجية (معرفية) كامنة.

وكلمة «الحداثة» إذا تعد ت نطاق الأدب والنقد فإنها تشير إلى صيغة في الحياة، وفهم للتطور الحياتي لتكتسب دلالتها من خلال النمط الاجتماعي.

وحيث أن مفهوم الحداثة لم يكن متجانسا في مجالات النشاط الإنساني المختلفة بقدر ما يختلف مفهومها باختلاف السياق الذي تستخدم فيه، ولهذا نرى أن كلمة «الحداثة» تقف عند دلالات معينة، فهي ترتبط في سياق نص من نصوص التاريخ بالزمن، وفي سياق نصوص الإصلاح الاجتماعي بالتغيير، وفي سياق الإنتاج الفني والبحث العلمي بالابتكار، وفي عرف رجال الدين بالبدعة[1].

---

(١) فصول، مجلة النقد الأدبي، الحداثة في اللغة والأدب،الجزء/ ١ ، المجلد/ ٤ يونيو ١٩٨٤ ص٩.

وهناك من ينظر إلى الحداثة باعتبارها مفهوماً تاريخياً متغيِّراً، وأن الحداثة حداثتان:

* حداثة التجدد، أو التجديد في المدلولات، أو الإنسلاخ التاريخي.
* حداثة في المضمون، وتفجير القوالب الصياغية أو الآدائية.

وفي الغرب جاءت الحداثة نتاج ما حَل في أوروبا من دمار إبان الحرب العالمية الأولى، وهو فن الرأسـمالية والتصنيع المتصل والمتزايد في السـرعة، وفن تعرض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى، أو هو أدب التكنولوجيـا، وجاءت الحداثة بعدما انعدمت العادات والتقاليد واندثرت الآراء المتوارثة، وظهرت الفوضى وتحولت الحقائق الموضوعية إلى مجرد تخيلات شخصية.

وعَرف «جان بودريار» الحداثة بأنها: «ليست مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسـيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية»[١].

أما «بودلير» فللحداثة عنده مظهران:

وجه سلبي: وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة والتقدم القائم على التقنية.

ووجه فاتن: يحول كل ما هو متدهور واصطناعي إلى عنصر إثارة يمكن للشـعر أن يحتويه ويعبر عنه.

وإذا كانت الحداثة منحدرة من صلب البورجوازية ومؤسساتها كما يراها بودلير، فجدير بالذكر أن بودلير ومالارميه لم يأخذا مفهوم الحداثة من «التراث الفرنسي» وإنما أخذاه من «إدغار ألن بو»، وكذلك «ت. س.

(١) المصدر نفسه، يونيو ١٩٨٤ ص١٢

إليوت» لم يأخذ مفهوم الحداثة من «التراث الإنجليزي» وإنما أخذه من بودلير ولافورغ وكوربيير[1].

ولقد عبر الشاعر المكسيكي «أوكتافيوباز» فقال عن الحداثة :

«إنها نوع من التحطيم الذاتي الخلاق، فليس الفن الحديث ابنا لسن اليأس وحسب، بل هو أيضا ناقد نفسه[2].

وإذا ما نظرنا إلى الحداثة كرؤية إبداعية قادرة على التغيير أغرت الأديب بالرغبة في التجديد والتغيير، ظل الأديب يستخدم لغة لها تراثها الأدبي الطويل، وظل هذا التراث متوارثا جيلا بعد جيل حتى أصبح من عوامل الثبات والمحافظة في حضارة الأمة، ولما كان العالم الجديد عالما لم ينشأ في فراغ، بل هو نتيجة تطور طبيعي، أو نمو عضوي ينتهي بنضج عناصر متعددة، بعضها ينتسب إلى البيئة والوراثة، والبعض مكتسب، وفي النهاية تتساوى العناصر في الأهمية لخلق عنصر جديد هو «الحداثة» ؛ فإننا نستطيع القول أن الحداثة ليس معناها نبذ القديم لأنه قديم، أو اعتناق الجديد لأنه جديد، بل هي تطوير تاريخي عضوي لمراحل سابقة للثقافة وليست ثورة جذرية عليه.

ومن الغرب إلى الشرق انتقلت مشكلة الحداثة حاملة في جعبتها الكثير من الإشكالات، وبفضل تنوع مصادر الثقافة وسهولة الاتصال اطلعت بعض الحركات الأدبية أو بالأحرى اطلع بعض الأدباء والشعراء العرب على حقيقة ما حدث في الغرب من مفاهيم متعددة ومختلفة للحداثة، فبعد الحرب العالمية الثانية نشأت دعوة إلى تطوير أوزان الشعر

---

(١) فصول، مجلة النقد الأدبي «الحداثة في اللغة والأدب» ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢. ذكره «جيل ليبوفتسكسي» في كتابه (عهد الفراغ) ١٩٨٣ نشر جاليمار ص ٩٢.

وقوافيه، ثم تطوير مضمون الشعر العربي وفلسفته بحجة إيجاد مكان له في عالم الشعر الغربي المتطور.

و تناولت كتب النقد والأدب إشكالية الحداثة، ومحاولات التجديد التي عرفها الأدب العربي منذ القديم، ومرورا بالعصر الأموي، ثم العصر العباسي وما آلت إليه الحركة الأدبية والشعرية من تطور في جميع مناحي الحياة الأدبية والشعرية خاصة ومحاولات بشار بن برد، وأبي نواس في تحديث الأوزان الشعرية وابتكار في المضامين، ثم التطور الذي حدث على أيدي الأندلسيين وما نشأ من فن رفيع عرف بالموشحات الأندلسية ..... إلى مطلع القرن العشرين وأدب المهجر.

وتزعم حركات التحرر الأدبية تطوير قوالب الشعر العربي في العراق وروادها الثلاثة (السياب ونازك والبياتي) وكذلك حركة مجلة «شعر» في لبنان، وما نشأ من أنصار وخصوم صاحب هاتين الحركتين.

ومنذ بدأت الحداثة وبحكم منطلقاتها الثورية، وما أثارته من قضايا ومفاهيم، وصعوبة ضبط مدلولات لفظها وهذا الغموض الذي يلفها، والتناقض الذي يعتريها ؛ كان من الطبيعي أن تواجه معارضة شديدة، وردود فعل من مصادر مختلفة دينية كانت أو علمانية.

ولنقف قليلا عند تقصي الشاعر «أدونيس» لمظاهر الحداثة في المجتمع والأدب العربيين منذ القرن السابع الميلادي، فيرى أن الحداثة اتخذت مظهر الصراع بين النظام القا ئم والرغبة في التغيير. وتعني الحداثة عند «أدونيس» وهو المعني بتنظير الحداثة بأنها : «تعني فنيا تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وفي ضوء هذا المفهوم يخلص «أدونيس» إلى أن حركة الشعر المهجري

تميزت بالسمات الأساسية للحداثة، وأن جبران بصفة خاصة كان مؤسس رؤيا الحداثة، والرائد الأول في التعبير عنها[1]

وبالرغم من إصرار «أدونيس» على أن : «الحداثة إشكالية عربية، قبل أن تكون غربية.» فإن الحداثة الغربية في جوهرها ظاهرة تعكس معارضة جدلية، ثلاثية الأبعاد[2].

الأول: معارضة التراث.

والثاني: معارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية.

والثالث: معارضة للذات، كتقليد أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة.

وقد أكد بعض الباحثين هذا الملمح، حيث فقال: «الحداثة وعي نقدي ضدي، بإزاء نفسها أيضا، ولذلك تحاول أن تخرج من ذاتها، وأن تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات».

واحتدم الجدل حول الحداثة، وانقسمت الدراسات منذ القرن التاسع عشر في أوروبا حيث استخدمها بعض الشعراء والنقاد الفرنسيين أمثال : «بودلير وجوتيه ورامبو ومالارميه» بدلالات معينة أظهرت بعض التناقض لكلمة الحداثة أما في القرن العشرين فإن كلمة الحداثة ارتبطت بالمجتمع الصناعي، ثم اتخذت معنى ايدلوجيا، واتصلت بالأدب كحداثة طوباوية تتجاوز مأزق العصرية أو جدلية تمارس النقد الفكري من منظور تاريخي.

إذن ظلت الحداثة مقترنة بإيحاءات ودلالات، وكانت وما زالت مصدر جدل وخلاف على الصعيد العالمي، وهي بذلك لا تختلف كثيرا

---

(١) أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ص ١٦١: ١٦٥.

(٢) كالينسكو ص ١٠.

عما تعرضت له الحداثة العربيــة بحكم طابعها الضدي، وبعض أفكارها التي جعلتها هدفا لاتهامات ومآخذ مماثلة فـــي الغرب.

وربما كان من طبيعة الحداثة أن تكون في علاقة تضاد مع الماضي أو التراث، غير أن هذا التضاد يتفاوت حدة وعنفا في مواقف الحداثيين، فالشاعر «ت. س. إليوت» يرى أن الأمر لا يعني أنهم أنكروا الماضي بل وسعوا مفهومهم للماضي ويروه في نمط جديد[١].

وبينما لا يرى إليوت في الماضي إنكارا ولا تنكرا له، يعبر الشاعر الإيطالي «مرنيتي» عن موقف متطرف تجاه التراث والماضي فيدعــو إلى حرق المكتبات والمعاهــد وإغراق المتاحف.

وهناك من هم أكثر تطرفا حيث يدعو «المستقبليون» إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية، وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة، والتخلص من العناصـــر المنطقية كالعطف، والظروف، والصفات، واللجوء إلى طرق طباعية كاستعمال الألوان المختلفة وترتيب الكلمات لا على أساس تتابعها الأفقي بل على شكل صور، وغيرها من وســائل الإخراج غير المتعارف عليها.

إن تجاوز الماضي لا يعني الانســلاخ منه تماما بمقدار ما هو تجاوز لأشكاله ومواقفه وقيمه، فلم يعد الشاعر ينظر إلى الماضي كنموذج له قدسيته المطلقة.

ولأدونيس رأي في ذلك حين يقول: إن الشعر أمام التراث لا وراءه، ويفرق أدونيس بين الحداثيين والإرثيين ويبين أن الأرثيين لا يقدم نتاجهم إلا صورة الصورة. أما الحداثيون فهم يخلقون صورة جديدة[٢].

---

(١) فصول، مجلة النقد الأدبي، الجزء الثاني، المجلد/ ٤ يوليو ٨٤ ص١٤.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ـ بيروت ـ ص ٢٢.

بداية الحداثة العربية

إن الحداثة في الأدب العربي تختلف عنها في الغرب، وذلك يرجع لأسباب تاريخية من حيث طبيعتها ومراحلها، فالحداثة في الغرب تمثل مرحلة تاريخية يختلف في تحديد بدايتها ونهايتها، فمنهم من يرجع بداية الحداثة بمدلولها العام إلى عصر النهضة، أو إلى أحداث معينة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أو ظهور بعض الأعمال البارزة مثل «أوراق العشب ١٨٥٥ للوتمان» أو «أزهار الشر _ لبودلير» أو إلى أصل الأنواع _ لدارون ١٨٥٩.وهذا يعني استحالة تحديد بداية الحداثة تحديدا دقيقا[1].

ورغم ذلك تشير الدراسات إلى أواخر القرن التاسع عشر أو مطلع القرن العشرين بداية للحداثة،وقد أخذت بالانحسارفي الثلاثينيات والأربعينيات، : وظهرت بعد ذلك حركة أطلق عليها مصطلح «ما بعد الحداثة» واعتبروا بذلك أن الحداثة ليست أحادية اللغة ولا أحادية الأصل، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة، بل هي متعددة اللغات ومتعددة الأصول ونتاج مرحلة زمنية متفاوتة متداخلة.

أما الحداثة في أدبنا، فإنه لم يتهيأ لها من الظروف التي واكبت الحداثة عالميا إلا النزر القليل، حيث أن مجتمعنا العربي ما يزال يفتقر

---

(١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر (بيانها ومظاهرها) د. محمد حمود، ١٩٩٦ ص ٥٢.

إلى التحولات الجذرية التي عاشها الغرب بضعة قرون في مجالات علمية وفكرية أو اجتماعية واقتصادية أو سياسية، ولكن الشعر العربي استطاع أن يبلغ في النصف الثاني من القرن العشرين _ وإن بدأ متخلفا ومتهما بالجمود _ مستوى من الحداثة يكاد يضارع الحداثة الشعرية الغربية على حد تعبير الشاعر أدونيس[1].

وكما اختلف في تحديد بدء الحداثة الغربية، فقد اختلف أيضاً في تحديد بدء الحداثة العربية، فهل عصر ما بعد الإسلام يمثل ظواهر الحداثة؟

إن الإطار الزمني وحده غير كاف للحكم بالحداثة أو القدم، لأن الزمن مسألة نسبية لا تكفي لتحديد ملامح الحداثة فقد يكون الشاعر قديما في الزمن ولكن تناوله فنيا قد يجعله من المحدثين.

وهناك من يرى أنها محاولات متعددة بدء ا بجماعة الديوان ومدرسة أبولو، وشعراء المهجر، وحركة الشعر الحر، وجماعة مجلة «شعر».

ومنهم من يعزوها إلى حركة الشعر الحر التي انطلقت من بغداد في عام ١٩٤٨، ومنهم من يؤرخها بحركة مجلة شعر منذ أواخر عام ١٩٥٦ واعتبروا هذا العام بداية الحداثة[2].

أشار الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي إلى أن حركة التجديد حدثت مرتين للشعر العربي:

الأولى: في العصر العباسي وقد قامت في العراق. والثانية: بعد الحرب العالمية الثانية، وقد حدثت في العراق أيضا.

---

(١) أدونيس. فاتحة لنهايات القرن، بيروت، دار العودة ١٩٨٠ ص ٣٢٢.

(٢) فصول، مجلة النقد الأدبي. الحداثة في اللغة والأدب. الجزء الثاني مج/ ٤.ع/ ٤ يوليو٨٤ ص ١٥.

وتحدث البياتي عن حركة التحديث التي بدأت في العراق قائلاً: «إن الحداثيين العراقيين ـ السياب، ونازك، وجبرا، وأنا ـ كانوا يشعرون بضرورة التمرد والثورة على السلطة الأبوية والسلطة اللغوية[1].

وربما كانت رؤية «عياد شكري» أكثر واقعية عندما قال: «إن فكرة الحداثة برغم ما كلفت أصحابها من جهد .. كانت فكرة تقوم على تفاؤل شديد بل لا تخلو من سذاجة.» لأن أصحابها نظروا إلى الحضارة الغربية نظرة مثالية، ولم يلتفتوا إلى تناقضاتها، أو عيوبها. وتصوروا أن الأخذ بها طريق سهل فهو يبدأ تقليدا، ومحاكاة، ثم يستحيل التطبع طبعا، ولا تلبث أن تظهر شخصيتنا القومية من خلال القوالب التي استعرناها من الغرب[2]. وقد اعتمد معنى الحداثة على أسس منها:

ـ التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر، أو إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب، وتطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة.

«فليست للأوزان التقليدية أية قداسة، والإنسان في كل أحواله هو الموضوع الأول والأخير، وكل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة، لا يأبه لها الشعر العظيم»[3].

ويرى يوسف الخال أن هذه الحركة حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥.
(٢) شكري محمد عياد، الأدب في عالم متغير، القاهرة، ١٩٧١م. ص: ١١ / ١٥.
(٣) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص ٨٠: ٨١

ويمكن أن نفهم الحداثة كما فهمها الشاعر السوري أورخان ميسر، الذي وصف بأنه كان طليعة الاستقصاء والتجريب في الأربعينيات، بأنه خروج على لغة الحياة اليومية وتركيز على الأنا الداخلية وعلى اللاشعور.

ووقعت الحداثة تحت تأثير ما يسميه أدونيس ب «أوهام الحداثة» وهي عنده أوهام خمسة:

وهم الزمنية، ووهم المغايرة (التغاير مع القديم)، والمماثلة (التماثل مع الحداثة الغربية)، والتشكيل النثري، والاستحداث لمضموني[١].

ثم يقسم أدونيس الحداثة إلى ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية، والاقتصادية، والاجتماعية وأخيرا الحداثة الفنية، ويعتبرها رؤيا جديدة جوهرها تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد[٢].

وقد يكون في تقسيم أدونيس تأثرا ملحوظا بالغرب، لأنه ليس في المجتمع العربي حداثة علمية، ولم يشهد المجتمع العربي تغيرات ثورية كالتي شهدها المجتمع الغربي، بينما نرى أن الحداثة الشعرية العربية متقدمة على الحداثة العلمية والتغيرات الثورية، ولهذا بدت وكأنها جسم غريب، تتهم بالغموض تارة، وبالتقليد أخرى، ناهيك عن هدم التراث أو التنكر له والانسلاخ عنه.

ولعل جميع دعاة الحداثة يؤكدون أن الحداثة مفهوم حضاري ينشد تصورا جديدا للكون والإنسان والمجتمع، فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة من مجرد زمنيته، لأن امرأ القيس يمكن أن يكون في شعره أكثر

---

(١) محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بيانها ومظاهرها، بيروت ١٩٩٦ ص ٦٥/ ٦٦

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧.

حداثة من شوقي، وأن الحداثة أيضا ليست مغايرة للقديم في أشكاله وموضوعاته، وإلا كان الشعر متضادا ينفي بعضه بعضا، وكذلك لاتكون الحداثة مماثلة للشعر الغربي بكتابته عن طريق النثر، وليست هي بنفي الوزن كرمز لقديم يناقض الحديث.

ليس كل نص يتناول انجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث، ونخلص إلى أن حداثة الشعر ليست في زمنيته أو مجرد تشكيله، ومضمونه، وأن المشكلة ليست في النزاع بين القديم والجديد في الشعر العربي، وإنما أصبحت في معرفة الجديد حقاً.

الحداثة بين القديم والجديد

ظلت المعركة بين الجديد والقديم في تاريخ الأدب العربي أعنف ما تكون عادة بين غيرهم في الحضارات الأخرى، وذلك لأن معايير الجمال الفني كانت مستمدة من الشعر القديم، وكانت عملية الرصد اللغوي لما أبدعه الشاعر يكون الحكم بالقدم أو الحداثة، والنظر إلى اختيار الألفاظ أو الجمل وما ينتج من تجليات محدثة بالتوليد والتنمية والإضافة والخلق والابتكار التي تنقل الصورة التشبيهية، وكذلك انعكاس المضمون على الشكل.

ولقد عبر «أبو عمرو بن العلاء» عن هذا بقوله: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[1].

ولما كان لكل زمن علمه وشعره وبلاغته، ولكل من هذه الأصول طريقته في النظر إلى عصره ووسائله في التعبير عن روح العصر، ولأن مصطلح الحداثة لا يخلو من الارتباط بالأصول اللغوية للمصطلح الذي يرادف في حده الإيجابي معنى «الجدة» ؛ فإن النقاد العرب حددوا أغراض الشعر ووصفوا قواعده، فعظموا من اتبعها، وانتقصوا من حاد عنها، بل وعمدوا إلى تحديد ما يجب أن يقال، وعللوا الأسباب، واحتجوا

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط٣، دار الحديث ـ القاهرة، ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠١م. ص: ٦٣.

بالبراهين. فالمعنى يجب أن يكون وافيا شريفا يقبله الذوق ويختاره، واللفظ جزيلا مستقيما سليما في مفرداته، أما الوصف فلا بد أن يكون مصيبا، والتشبيه فيه مقاربة، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتركا في الصفات أكثر من انفرادهما.

أما النظم فيجب أن يكون ملتحمة أجزاؤه، ملتئمة منسجمة مع وزن لذيذ، ويجب أن تكون القافية كالموعود به المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه»[١].

فهذه خصال عمود الشعر عند العرب من لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المحسن والمقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»[٢].

هذا وكما أولى النقاد القدامى اللغة أهمية بالغة فقد أولى النقاد المعنى أهمية قصوى، لا تقل عن سابقتها، وذهب بعضهم إلى حد اعتباره مقياس الشاعرية.

ومنذ العصر الأموي، وتحت تأثير تطور الحياة وانفتاح العرب على غيرهم من الأمم.. سرت في الشعر رعشة جديدة بدت ملامحها في الشعراء العباسيين «الشعوبيين» منهم الذين تجددت حياتهم وتعددت وسائل اللهو والترف فيها، وارتقت عقليتهم ورهف حسهم، ولطف ذوقهم، وصقلت مواهبهم ثقافة متعددة الأصول والجذور كاليونانية، والفارسية، والهندية؛ فظهر ذلك في معانيهم، وجسد أبو نواس هذه المعاني فوقف أمام الطلل يزدريه ويقول:

دع الرسم الذي دثرا يقاسي الريح والمطرا[٣]

---

(١) مقدمة المرزوقي في شرح ديوان الحماسة ـ وجوه عمود الشعر القديم.
(٢) المصد نفسه.
(٣) ديوان أبي نواس، دار الكتاب العربي، ١٩٨٢.

وقد لاحظ الأقدمون ذلك التطور الشكلي الذي أحدثه الشعراء المحدثون فكانوا دائما ينسبون إليهم التفوق في البديع، ويرى الجاحظ أن بشارا هو رأس أصحاب البديع، وكذلك أبا نواس، وذلك لكثرة اهتمامهما بفنون الاستعارة والتجنيس والتشبيه والتورية والكناية.

وتنبه الأقدمون إلى الجانب الجديد في تصوير بشار فهو يأتي بالمعنى القديم والشائع إلا أنه أغرب بذكر الكرة كما في قوله:

كأن فؤاده كرة تنزى　　　حذار البين لو نفع الحذار[١]..

وفي زهر الآداب ما يؤيد ذلك، حيث سمى صاحب زهر الآداب بشارا «أبا المحدثين»، لأنه فتق لهم أكمام المعاني، ونهج لهم سبيل البديع فاتبعوه.

ولربما فهم الأقدمون الحداثة في الصنعة الشعرية بنوعيها اللفظي والمعنوي كقول بشار:

فخمة فعمة برود الثنايا　　　صعلة الجيد غادة غيداء[٢]..

وللرواة القدماء نظرتهم الخاصة في فهمهم للحداثة، تعتمد على وصفها في طرف مقابل للقدم، ثم ربط هذا القديم بالإطار الزمني لتراكمات مميزة في نواح لغـــوية وفنية، وبهذاالمعنى يكون عصر ما بعد الإسلام تتمثل فيه ظواهر وملامح الحداثة.

أما الإطار الزمني وحده فهو غير كاف في تحديد ملامح الحداثة، فقد يكون الشاعر قديما في الزمن ولكن تناوله فنيا قد يجعله من المحدثين، ويرى ابن رشيق[٣] أنَّ قول عنترة:

---

(١) ديوان بشار، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٦م.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) العمدة، ج١، ص: ١٤٥.

هـل غـادر الـشـعـراء مـن مـتـردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟ . .

يدل على أنَّه يَعُدُّ نفسه مُحدثاً قد أدرك الشِّعْرَ بعد أن فرغ النَّاسُ منه، ولم يغادروا له شيئاً.

وتنبه ابن سنان إلى الإدراك المزدوج في ربط الحداثة بالذات وبالنتاج الشعري، وعندما يعرض الآمدي لأبي تمام والبحتري يرى أن البحتري وإن عُدَّ في المحدثين زمانا، إلا أنه على نهج الأوائل في شعره ونسق كلامه.

ولربما جلبت الحداثة على أصحابها عارا، ونهاية مأساوية بالاتهام بالزندقة، أو الإلحاد، أو الفجور والخلاعة والمروق. واكتوى بشار أبو المحدثين بهذه النار وكان من وقودها.

وفي العصر الحديث تعددت الأسس والمعايير بعد حركة جمود وانحطاط، فظهرت طبقات النقاد التى نهلت من ينابيع التراث، ثم ظهرت طبقة ثانية غلبت عليها الثقافة الأجنبية واتخذت مقاييس الغرب المعيار في الحكم على الأدب العربي.

وهناك طبقة جمعت بين التراث والثقافة الغربية فكانت على دراية بأساليب النقد العربي وفتحت آفاقا وفضاءات شعرية وأفكارا لكل جديد.

ومنذ القرن التاسع عشر توالت التيارات النقدية التي ترجع في أصولها إلى التيار الرومانسي، ثم المدرسة النفسية، فالمدرسة الواقعية. وتفرعت عنها مدارس عديدة أبرزها : المدرسة التاريخية، والاجتماعية، والمادية، والجدلية.

ونجد أن المذاهب الأدبية الكبرى _ الكلاسيكية _ الرومنسية _ والواقعية التي عرفتها الآداب الأوربية في مدى ثلاثة قرون اجتازها الأدب

العربي الحديث في زمن يسـير لا يتجاوز نصف القرن تقريبا، ويرى الأستاذ منصور الحازمي أنه ترتب على ما سبق ضعف الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث وبين واقع المجتمعات العربية التي لا تستطيع أن تتطور فكريا بالسرعة التي تتطور بها نظريات الأدب المستوردة[1].

وتباينت مدارس النقد وتعددت مذاهبها، وكثر أعلامها وتباينت نظرياتها بما لا يتسع الحديث عنها في هذا المقام.

وفي القرن العشرين قام جماعة من الأدباء يدعون إلى مذاهب جديدة في نقد الشعر والشعراء، وأقام طه حسين مذهبه النقدي محكما مذهب ديكارت في الشك في أحكامه على الشعراء الجاهليين. ونقد العقاد ابن الرومي نقدا تأثر فيه بالتحليل النفسي والطريقة التاريخية.

وبرزت الفكرة الأخلاقية لدى المنظرين في أدبنا الحديث، وتبدلت من المحافظة على القيم الأخلاقية الموروثة إلى استقلال الشخصية، والتعلق بمثل أعلى يتجاوز كثيرا واقع المجتمع القديم.

وبدأت مدارسنا الجديدة تدعو إلى التجديد في القصيدة الشعرية، فدعا مطران ومدرسة أبولو إلى الشعر المرسل، والشعر الحر؛ لتصبح القصيدة العربية أكثر مرونة في يدي الشاعر ولتكون أكثر تعبيرا عن ذاتيته ومشاعره العميقة.

فالفرق عند أدونيس هي أن القصيدة الحديثة «الطليعية» لا تعكس واقعا أو أفكارا بقدر ما تقوم باحلال لغة الخلق محل لغة التعبير[2].

---

(١) شكري عياد، عالم المعرفة، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عدد ١٧٧. ص٧٨.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط/٣، ص٢٩٦.

ودعا بعض الكلاسيكيين كالزهاوي، والرصافي، وكثير من الرومنسيين كمطران وشكري والمازني إلى التجديد في عنصري الوزن والمعنى، ورأى الزهاوي أن القافية في القصيدة تمثل حركة النادب في نهاية كل مقطع من مقاطع حزنه.

أما الحركة الشعرية الجديدة فدعت إلى إحلال التفعيلة في الوزن الشعري محل البيت الشعري القديم بزيادة عددها أو تقليله وفقا لمقتضى الحال.

وظهرت الدعوة إلى الشعر الحر بين النقاد المعاصرين، وتأثرت دعوتهم بمذهب الشاعر الأمريكي «والت هوتمان» الذي هجر الأوزان في معظم شعره ولم يهتم بالقافية، ووجه كل اهتمامه إلى الإيقاع الموسيقي للشعر.

وفي مطلع النصف الثاني للقرن العشرين أثيرت قضية الحداثة، وأضحت ظاهرة تستوجب البحث والتفسير والكشف من قبل الباحثين والنقاد والأدباء والشعراء في محاولة لتوجيهها وتصحيح مسارها حتى لايعثر القارئ لأشعار «بدر شاكر السياب»، والبياتي. وحاوي على أشخاص فاليري أو رامبو، أو يشتم في ثناياها رائحة إليوت.

وإذا كانت الحداثة هي ظاهرة النص المفتوح، حيث تخترق جدران النص من داخله، وهي صورة افتضاض الشعر بصور متمردة على سلطة الماضي وسلطة الحاضر، فقد تجسدت في أعمال المحدثين لا سيما في الحقبة التي عرفت أشد مراحل الصراع بين القديم والجديد، وتمثلت في حركة «الموت والولادة» وانتهت إلى أساطير كأسطورة «زهران وأسطورة مهيار لأدونيس، وأسطورة إبراهيم ليوسف الخال، وأسطورة عبد الله لصلاح عبد الصبور، وأسطورة سرحان لمحمود درويش.

وتمر الحداثة من البعث والرماد عند أدونيس إلى جسر خليل حاوي، وأنشودة المطر عند السياب، إلى بيروت، ثم إلى العراق وقصيدة البياتي الأخيرة لتصل إلى المستقبل العربي العاجز كما هو في جحيم الكوميديا عند حاوي أو في عرس محمود درويش الفلسطيني.

وقد فهم شعراؤنا الجدد الحداثة فهما حضاريا، فرأوا فيها تصورا جديدا للكون والإنسان والمجتمع، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية[١].

إن رصد الحداثة ومقابلها الدلالي (القدم) يفتح لنا آفاقا من الحاضر لمجهولات الحداثة القادمة. فلم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره وكل شريف خارجيا في أوله»[٢].

ويظل لكل زمن علمه وشعره وبلاغته، ولكل من هذه الأقانيم طريقته في النظر إلى عصره ووسائله في التعبير عن روح هذا العصر.

---

(١) مجلة «شعر» عدد ٤٣. ص ٧٢.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج١، ص: ٦٣.

خصائص الحداثة ومتغيراتها

كما اختلف حول مفهوم الحداثة، فما زال الاختلاف قائما في خصائص الحداثة كالرؤية، وتأكيد الذات، والزمن، والغموض.

ومن خصائص الحداثة[1].

١ _ **الرؤية** ..... فالشعر الحديث رؤيا طبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة أو كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينه شار: الشعر الحديث يعني بالكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف[2].

وتعتبر الشاعرة سلمى الجيوسي الشاعر محمد الماغوط شاعرا حديثا، لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب بل لأن موقفه من العالم ورؤيته للحياة تتكئ على وعي بضياع الإنسان الحديث في عصر الآلة.

وتنكر الشاعرة (سلمى) أن استعمال لغة حديثة، أو النزوع نحو صنع الأساطير، أو استلهامها وحده معيارا للحداثة، والحس بمأساة الإنسان ومقاومته وتجسيده في إبداع بوعي (هو الحداثة).

٢ _ **التأكيد على الذات** ... وهي اعتبار الذات داخل الإنسان، ويرجع البعض على فهم الأصالة على أنها ما يجئ من الذات، وتميزت

---

(١) فصول، مجلة النقد الأدبي. الحداثة في اللغة والأدب. الجزء الثاني مج/٤.ع/٤ ص ١٢/ ١٣.
(٢) شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، ط١، دار المعارف ـ القاهرة، ذ٩٥٨م، ص: ١١٤.

الحداثة الأوربية بالتأكيد على ذات الفرد وحريته ومشاعره واسقاط الذات على المجتمع، بينما تميز المفهوم العربي بأن تنبع الذات من داخلك ومن جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان أو الداخل الإنساني.

٣ ـ **الزمن** ... تقترن الحداثة في الغرب تاريخيا بفكرة الزمن الأفقي، والحداثة العربية تشير إلى مفهومين للزمن : مفهوم أفقي عمودي، وآخر يسمى الزمن الدائري أي الأزمنة المتداخلة والمتشابكة.

ويقارن البياتي بين لونين من التمرد عند شعراء العراق، تمرد استثنائي هش، يعود أصحابه ثانية إلى أحضان السلطة كما فعل الرصافي والزهاوي وأمثالهما المتمردين، وتمرد الحداثيين وقد وصفه بأنه تمرد على الزمن بمفهومه الجذري الذي يرى أن كل تطور حركة إلى الأمام.

٤ـ **الغموض** ... يعتبر الغموض من سمات الحداثة البارزة، ولا يزال موضع جدل بين أنصار الشعر الحديث ومناوئيه، ويعتبر النص الحديث هو ما يخرج من دلالة مغلقة نهائية، ويفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات، ويؤكد أدونيس أن الغموض ليس بذاته نقصا، وأن الوضوح ليس بذاته كمالا، والغموض قد يكون دليل غنى وعمق، وينطلق أدونيس إلى ظاهرة الغموض من إطار مفهومه الشامل للحداثة فيرى أنها متأتية عن موقف إيديولوجي.

أما متغيرات الحداثة فقد مر الشعر العربي بثلاثة متغيرات جذرية أفضت إلى هذا الشعر الذي أطلق عليه الشعر الحر، ودارت حوله جدلية الحداثة ومفهومها:

أولا : **التركيب** : وهو متغير فقدت القصيدة بموجبه وحدة البيت، وأضحت الصورة الشعرية هي صاحبة القول الفصل في انتهاء سياق الكلام، لا حرف الروي، وفتح باب الإنسياب فالقصيدة «مائية» على حد

تعبير نزار قباني، غير متوقفة عند الاشارات الضوئية الحمراء «أي حرف الروي». أما الجمل فقد طالت في القصيدة الحديثة وكثر التعقيد في التركيب اللغوي.

ثانيا : **التفعيلة** : وتمثل ذلك بخروج الشعر الحديث على بحور الشعر وأعاريض الخليل، وخرجوا على الالتزام بأبحره، وأضحى إمكانية توليد سبعة وستين وزنا مختلفا من أبحر الشعر الستة عشر.

وركب الشعراء حمار الشعر «بحر الرجز» وولدوا منه وزنين آخرين ـ فعلن ـ فعولن، وتجد ذلك في ديوان «نهر الرماد» للشاعر خليل حاوي، فكل قصائده على وزن فاعلاتن، وخرجوا على أبحر الشعر والتزموا بالتفعيلة الواحدة فقط مما أكسب الشعر الحديث موسيقى انسيابية، ولم تعد الموسيقى الشـــعرية مرتبطة بالبيت الواحد وشطريه، بل تعدته إلى أشطر القصيدة كلها، فتولدت موسيقى داخلية يعلو رنينها فوق رنين التفعيلة الذي لم تألفه الغالبية حيث رأوا فيه تحطيما للموسيقى السابقة.

ثالثا : **الذاتية** : ابتعد الشاعر الحديث عن الموضوعية السابقة، وأخذ يكتب عما يعنيه المشهد له ذاته، فابتعد عن فن الوصف وأضحت مرتكزات شعره المعنوية مرهونة بطوية الشاعر وذاتيته.

ومن ذاتية الشاعر برزت ظاهرة الغموض الذي لا يلام عليه الشاعر بقدر ما يلام عليه الجمهور الكسل إن صح التعبير.

ومن هنا نجد أن أكثر الشعر الرمزي غموضا وإبهاما هو ما كانت رموزه ذاتيــة لا يعرفها إلا الشاعر نفسه، وفيها ضبابية كثيفة يصعب اختراقها للوصول إلى دلالة.

وأغرب من ذلك هو الإيغال في الرمزية على نســق المعادلات الرياضية كما في قصيدة «معادلة للأرض والثورة» للشاعر أيمن أبو أشعر :

س = الحب مرة

ع = الموت مرة

ص = النصر ثورة

(س ع) ص = الأرض حرة

معادلة رياضية يصعب فهمها وحلها إلا على أصحاب التخصص العلمي.

وفي مفهوم «البياض» تبرز ظاهرة الغموض التي تكمن في ابهام العلاقات اللغوية بما يتركه الشاعر قصدا من الفراغ الطباعي المتروك في جسد أو متن النص الشعري لا في هامشه، ومثال ذلك :

سوف بشملي .... شملك

ويلك.

المحذوف في السطر الأول هو الفعل «أجمع» وبحذف الغعل أحدث الشاعر شرخا وانكسارا بين دالين لغويين، وهنا يحق للقاريء أن يتساءل عن البلاغة التي تكمن وراء هذا الفراغ أو الحذف للفعل.

و يرى شعراء الحداثة ومنظروها أن الفراغ الموضوع في جسد النص يجسد دلالة أو إيحاء وذلك بتركه مساحة مغيبة من جسد النص مما يعني لدى القاريء والمتلقي إبهاما وغموضا.

أما الحداثة في مفهوم بعض الشعراء، وتعبيراتهم التي لا تنتهي، فإن الشعر عندهم هو أن تتكلم اللغة وتقول ما لم تتعلم أن تقوله، فيصبح الشعر ثورة على اللغة.

ويمكننا القول بأن مفهوم الحداثة عند الشعراء الجدد أضحى مفهوما

حضاريا، وتصورا جديدا للكون والإنسان والمجتمع يفتح آفاقا وفضاءات لا متناهية.

وفي هذه القصيدة للشاعر «صاحب الشاهر» يصور السقوط في اللامعنى، وقد أطلق عليها «القصيدة التي تأكل نفسها» يقول الشاعر :

سيدي الحب أملى عليَّ القصيدة مبتلة بالرصاص فضحكت: اخطئيني

سيدي الحب أملى عليَّ القصيدة مبتلة بالرصاص فضحكت

سيدي الحب أملى عليَّ القصيدة مبتلة بالرصاص

سيدي الحب أملى عليَّ القصيدة مبتلة

سيدي الحب أملى عليَّ القصيدة

سيدي الحب أملى عليَّ

سيدي الحب أمليَّ

سيدي الحب

سيدي

فنرى أن القصيدة وقد كتبت على شكل متآكل أو يأكل نفسه بهذا التناقص التدريجي، وكان بإمكان الشاعر أن يكتبها بالشكل المعاكس الذي يعكس تناميا دلاليا من خلال تنام الشكل، ولكن الشاعر رمز بالشكل المتآكل للواقع المهترىء، فوظف الشكل متناقصا ليبرز واقع المجتمع المتآكل ويعبر عن تصور جديد للمجتمع بشكل شعري وليجعل الشكل موضوعا شعريا من ناحية، وعنصرا دلاليا من ناحية أخرى.

ومن القصيدة التي تأكل نفسها إلى قصيدة الزيادة الطويلة «السعدي يوسف» حيث يتضاءل النص جسدا في بعض تحركاته إلى درجة أنه صار مقابل الهامش خطا رفيعا موزعا في فضاء الصفحة، ولا يكاد يشكل

مساحة بقدر ما يشكل عائقا دلاليا ويجســد سريالية غاية في التعقيد والتجريد الذي يتجلى فيه الغياب الدلالي.

يقول سعدي يوسف في قصيدته :

ا

ن

ش

ق

ر

ق

تتمطقه ذاهلة أفعى

و ا

ل

ش

ر

ش

ف

يهوي منزلقا عن ظهر الأفعى

وسيأتي قمر

ويسيل حليب نحاس

ي ي ي ي

ق ق ق ت

ط ط ط ق

ر ر ر ط

ر

يقرط ظهر الأفعى

عرقا

ونشيجا

بين

ا ل ح ر ش ف

ل

ح

ر

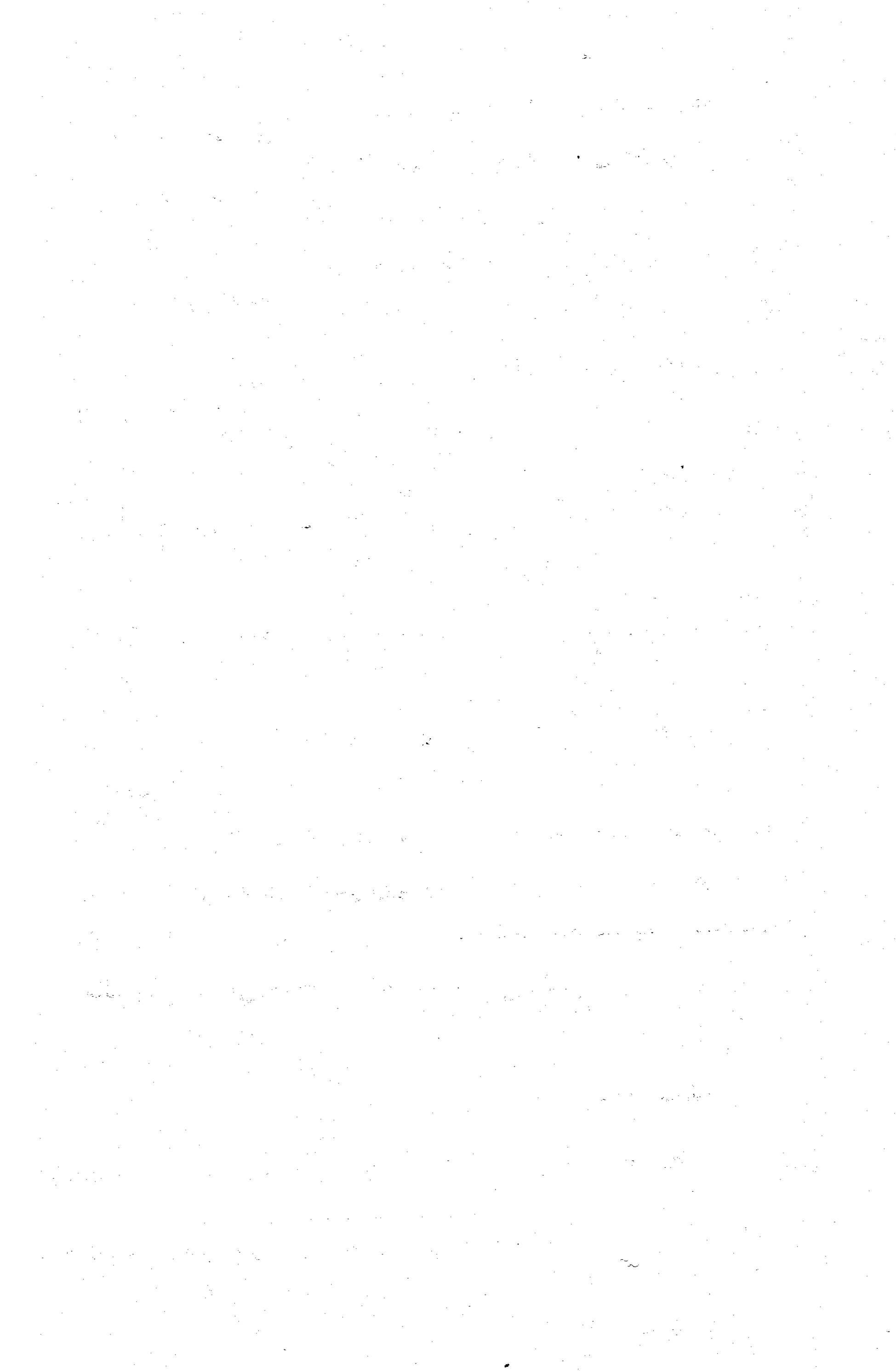
ش

ف[1]

وهنا نرى الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة فحسب، بل من حالة لا يعرفها إلا هو باعتباره الشعر رؤيا وقفزة خارج المفاهيم كما عبر عن ذلك الشاعر الفرنسي المعاصر «رينه شار» : الشعر الحديث يعني بالكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف».

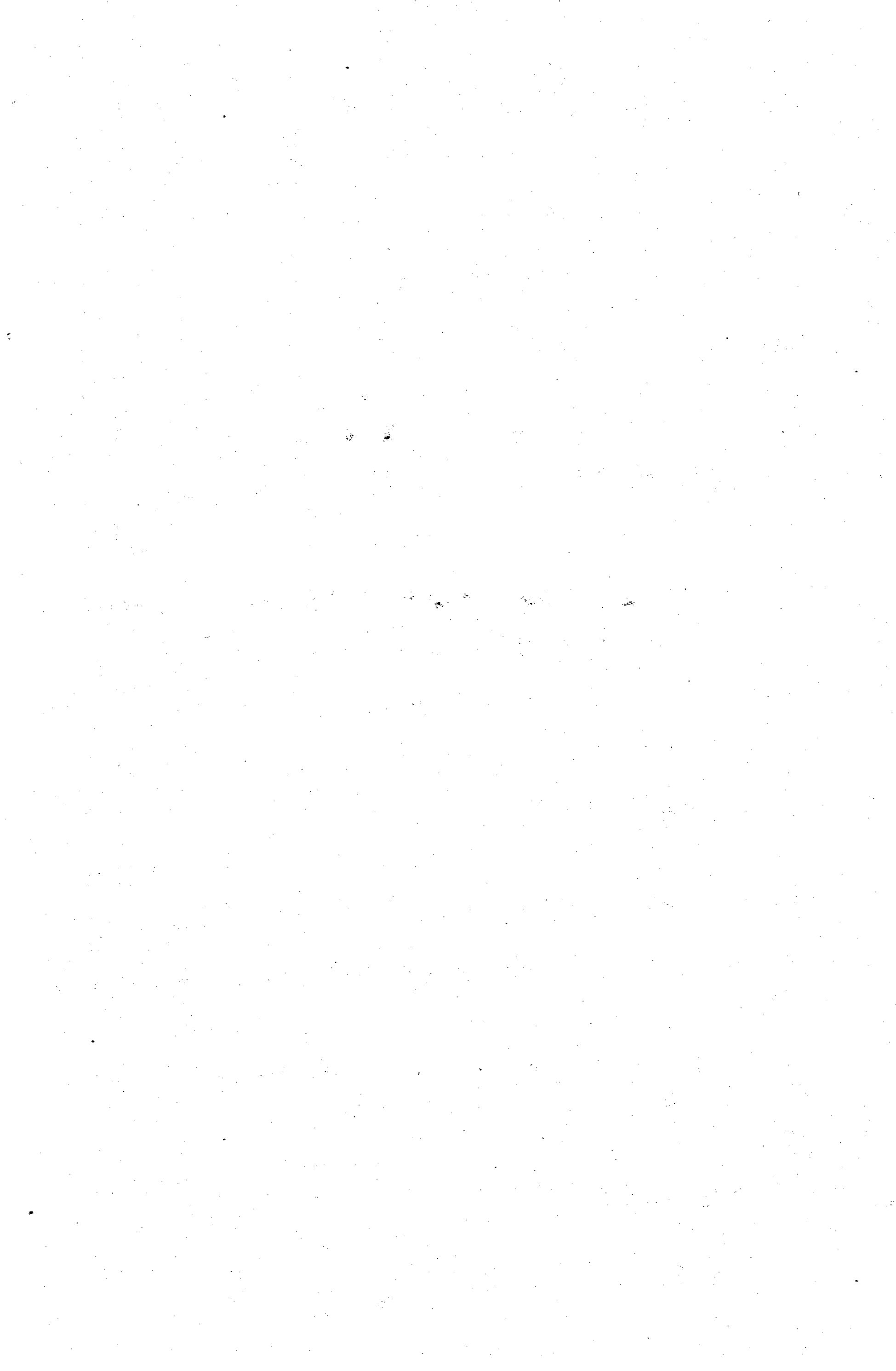
---

(١) عبد الرحمن القعود، من كتاب الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، (بتصرف).



الباب الثاني

السيرة الغيرية للشعراء الرواد في العراق



الفصل الأول
الشاعر: بدر شاكر السياب

تمهيد:

في عام ١٩٩٨ حطت بي[1] الأقدار على أرض العراق لأكمل دراستي الجامعية في كلية الآداب جامعة بغداد بعد خروجي من أرض الكنانة مصر قبل نهاية السنة الثالثة في جامعة الإسكندرية قسم اللغة العربية.

ويبدو أن الحظ العاثر ظل يلاحق خطاي أينما يممت واتجهت، فما أن انتظمت الأمور وسارت كما نحب حتى حالت الظروف دون إكمال الدراسة.

ولأسباب قاهرة حزمت أمتعة بلا حقيبة - وكان لزاما مغادرة بغداد - واتجهت إلى البصرة حيث كان جواز السفر لا يصلح إلا للبقاء في العراق.

صعدت قطار البصرة المتجه إلى جنوب العراق وتراءت على البعد في مخيلتي جزيرة السندباد التي لطالما حلمت برؤيتها حيث يتحد نهرا دجلة والفرات معا في شوق وهيام لعناق مياه الخليج بعد افتراق كوّن جزيرة سميت بالسندباد.

---

(١) المقصود باللفظ (بي) هو الباحث وقد عاش في العراق فترة ما بين ١٩٧٨/ ١٩٨٠م.

هناك رأيت ما هالني من عظمة الخالق في رقة المياه وجمال الطبيعة البكر وكأن الأرض لم تطأها قدم إنسان قط.

عندها لم أكن أعلم أن قرية الشاعر» بدر شاكر السياب» كانت على مقربة مني وعلى بعد عدة أميال حيث يقع لواء أبي الخصيب وتتبع هذا اللواء قرية جيكور.

حياته وسيرته : ١٩٢٦ / ١٩٦٤

لعل الآلام والمعاناة تصنع من النفوس الضعيفة يأسا وخضوعا عندما يرسم الشقاء عليها ألوانه القاتمة، ولكن النفوس العظيمة هي التي تصنع من آلامها ومعاناتها قوة وحباة وأملا.

وليس بغريب على شاعرنا (بدر) أن يسطر اسمه على صفحات التاريخ بدءا من مولده في بلدة تقع جنوب العراق في البصرة ـ لواء أبي الخصيب ـ تسمى «جيكور»[١] وعلى مقربة من جيكور جزيرة اسمها» الطويلة» كثيرا ما كان الشاعر يقضي الساعات الطوال فيها[٢].

فتح الشاعر عينيه على مشاهد الريف الجنوبي بغابات نخيله وأنهاره وجداوله العذبة الرقيقة، تبعث في النفس والروح متعة وجمالا.

أحب جيكور أرضا وسماء يتنقل بين بساتينها وجداولها كفراشة ربيعية حالمة، ويتغنى بحبات رملها وذرات هوائها.

أحبها نهرا عذبا وخليجا أجاجا، ففاضت مشاعره تفصح عن الحب الدفين والعشق الفاضح بألوان درامية فيه أسى وحزن :

أفياء جيكور أهواها

---

(١) (جي كور) وتعني بالفارسية: الجدول الأعمى.

(٢) محمود العبطة ـ أضواء على شعر وحياة بدر شاكر السياب ـ ص ١٩.

كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور .... ترعاني وأرعاها[١]

وقد أجمع الباحثون على أن سكان هذه البلدة من آل السياب وهو اسم يطلق على االبلح أو البسر الأخضر[٢].

وقد ذكر لي الأستاذ علي عبد القادر السياب : «أن السياب هو اسم الجد الأول وأطلق عليه هذا الاسم لطول قامته، حيث أنهم يقولون في البصرة «النخلة السيابة» أي النخلة فارعة الطول، وقد اشتهر آل السياب بذلك»[٣].

كان مولد بدر في عام ١٩٢٦ خلافا لما يراه الأستاذ محمود العبطة حين ذكر أن الشاعر ولد عام ١٩٢٥ محاولا إثبات ذلك من وقائع سجلات المدرسة المحمودية الابتدائية[٤]

ولضيق الفارق بين التاريخين جعل البحث في ترجيح أحدهما على الآخر أمرا لا قيمة له حيث أننا ندرس الشاعر من حيث أنه منتج للفن،لا الشاعر «الإنسان التاريخي» على حد قول الأستاذة «سهير القلماوي» في كتابها النقد الأدبي. فلا يهمنا هنا ولا يشغلنا يوم مولده بقدر اهتمامنا بسيرته وفنه.

---

(١) أنشودة المطر.

(٢) تاج العروس ج ١ ص ٣٠٦.

(٣) بد القادر السياب ـ في مقابلة شخصية مع الباحث / الدوحة، قطر. وقد ذكر لي: «أن الأوصاف التي ذكرت بشأن بدر مبالغ فيها فهو لم يكن على هذا القدر من البشاعة».

(٤) حسن توفيق ـ شعر بدر شاكر السياب ـ دراسة فنية وفكرية، ص ٤٦.

ملامح الشاعر وصفاته :

لم يكن بدر وسيما ولم ينل من اسمه نصيبا يذكر، بل ذكر في وصفه بما أشبه بوصف الجاحظ لولا جحوظ عيني الجاحظ، وقد نقل عيسى بلاطة عن رسالة من مصطفى السياب وصفا لبدر : «كان بدر يزداد شعورا بقبح منظره وهو يمر بمرحلة المراهقة فقد كان ضئيلا قصير القامة ضعيف البنية أسمر البشـرة ذا شعر كثيف أسـود فاحم، وكانت أذناه كبيرتين وبارزتين كأنهما يدا إبريق . . . . إنه لم يكن وسيما.

ووصفه إحسان عباس وصفا آخر مشابها لما وصفه عيسى بلاطة: «غلام ضاو نحيل كأنه قصبة، ركب رأسه المستدير كأنه حبة الحنظل على عنق تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنان كبيرتان.

وكان بدر يصارح صديقه في الصف (سليمان العيسى) : «إنه مقضي عليه بالفشل والإخفاق بسبب دمامة وجهه. «إلا أن «كريمة» أم بدر بقلبها الكبير الغامر حبا وحنانا، والعمة «زهراء» التي تسكن عند نهر «بويب» ظلتا رافدين ينهل منهما بدر ويغذيانه بالعطف والحب.

توطدت علاقة بدر بعمته منذ الصغر حيث كان يتحلق مع لداته حولها فيصغي إلى رنين صوتها الممتلئ وهي تقص عليهم أقاصيصها الشائقة: زهراء، كنا قانعين بذلك القصص الحزين وكان يستمع إلى جده وهو يقص عليه الحكايات، قصص السندباد وأبي زيد الهلالي ليتراءى له الكون بأسره، شمسه الوهاجة وظلاله الوارفة ونسيمه الوديع وغدرانه الهادئة متمثلا في ريف العراق الذي يغذي خياله المخبأ داخله.

أفل النجم المضيء وجف ذلك النبع العذب برحيل أم بدر (كريمة)

وهي في الثالثة والعشرين من عمرها عام ١٩٣٢ وخلفته طفلاً يتيما وهو في الرابعة من عمره[١].

أحسّ بدر باليتم والفقد والرحيل فأرقت نفسه وتصدعت أعماقه برحيل أمه رحيلا أبديا لا رجاء منه، فيقول:

بعد غد تعود

لا بد أن تعود

وأن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومه اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر[٢].

وبدخول بدر المدرسة الابتدائية ظهرت تباشير قرض الشعر، فنظم قصيدة «على الشاطئ» عام ١٩٤١[٣].

أتم بدر دراسته التكميلية في المدرسة المحمودية، ثم أرسله جده إلى البصرة ليكمل تعليمه حيث المدرسة الثانوية للبنين.

وفي هذه الأثناء تزوج أبوه، فأحس بدر بوقع المرارة والاغتراب، فعبر عن ذلك لمن أحبها وشكا إليها رحيل أمه وقسوة أبيه وبعده عنهم فقال:

أبـي مـنـه جـردتـنـي الـنـسـاء   وأمي طواها الردى المعجل[٤].

وبعد انتهاء العام الدراسي يترك بدر البصرة عائدا إلى جيكور،

---

(١) ماجد السامرائي، رسائل السياب إلى صديقه خالد الشواف، ص ١١.

(٢) من قصيدة «أنشودة المطر» ص ١٦١.

(٣) أشار إلى هذا إحسان عباس في دراسته عن الشاعر: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٩م. ص ٢٩.

(٤) بدر شاكر السياب، ديوان إقبال، ص ٨١. وما كنت لو لم أتبع الحب راعيا ولا انصرفت نحو المروج خواطري

ويشغله الحب فيمثل دور الراعي لكي يتسنى له لقاء (هالة) الفتاة البدوية التي ترعى القطيع كل يوم فأحبها وقال فيها :

ما كنت لو لم أتبع الحب راعيا ... ولا انصرفت نحو المروج خواطري
إليها طويت الليل بالليل صابيا ... وطاردتها مستهونا بالمخاطر
وقبلت حتى البهم لما رأيتها ... تقبل تلك البهم قبلة ثائر
فقد أهتدي في قبلة إثر قبلة ... إلى أثر من ثغرها غير ظاهر[1]

وفوجئ بدر بموت جدته «أمينة» فكتب إلى صديقه (خالد الشواف) يقول :

«حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع.. ولكنني لم أحرم من صدر يضمني ويحنو عليَ ولكنني لم أحرم جدتي، ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكنني لم أنل منه شيئا ولم أعرفه، وما حاجتي إلى الحب ما دام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي . . .»[2]

وبعد موت جدته كتب يقول : «أيرضى الزمان العاتي .. أيرضى القضاء أن تموت جدتي ـ أواخر هذا الصيف ـ؟ فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي . . . أشقى من ضمت الأرض . . . !

شهد بدر قبل رحيله عن جيكور رحيل أمه عن الدنيا ثم رحيل جدته وأحس بوطأة الظروف الاقتصادية وتقلص أملاك العائلة التي أودت بحياة اليسر وأحالته إلى عسر وفاقة.

وتمضي الأيام عبر سنين العمر وينهي شاعرنا دراسته الثانوية صيف ١٩٤٣ وتظل جيكور في أعماق نفسه مرفأ استراحة وأمان.

---

(١) بدر شاكر السياب، ديوان إقبال، ص ٧٣.
(٢) رسائل السياب ـ جمع وتقديم: ماجد السامرائي..

كان لزاما على بدر أن يحزم أمتعته ويشد الرحال إلى بغداد .. «وهبط فتى ناحل الجسد لم يكن ينتظر استقبالا من أحد»[1]

التحق بدار المعلمين العالية واختار قسم اللغة العربية وسكن بالقسم الداخلي بالدار[2].

بدر الطالب الشاعر (العاشق):

ويستعر نار الحب في قلب الشاعر من جديد ويسمي حبيبته «الأقحوانة» بعد أن طلبت منه أن يطلعها على قصائده، فيطير قلب بدر فرحا لهذا الطلب ويسلمه لها سعيدا وسرعان ما دبت الغيرة من هذا الديوان الذي بات ينام تحت وسائد الغيد الغانيات وصاحبه ينام مؤرقاً قلقاً:

يا ليتني أصبحت ديواني … أختال من صدر إلى ثان
قد بت من حسد أقول له … يا ليت من تهواك تهواني

انتزع بدر نفسه من أحضان الريف الذي أحبه إلى بغداد وتفجرت ينابيع الشعر في نفسه وكانت قد تكونت في دار المعلمين العالية جماعة «إخوان عبقر» التي أقامت المواسم والحفلات الشعرية حيث ظهرت مواهب الشعراء الشباب بعد أن وجدوا من عميد الدار الدكتور متى عقراوي تشجيعاً[3].

فكان بدر ونازك الملائكة وكمال الجبوري من أعضاء جماعة «إخوان عبقر»، «وشغل بدر في هذه الأثناء نفسه فعكف على قراءة ديوان المتنبي

---

(١) عبد الجبار عباس ـ السياب، ط١، وزارة الإعلام العراقية ـ بغداد، ١٩٧٢م. ص١٣..
(٢) لميعة عباس عمارة ـ ملف مجلة الإذاعة والتلفزيون العراقية عن بدر شاكر السياب ص١٣.
(٣) محمود العبطة ـ أضواء على شعر وحياة بدر شاكر السياب، مطبعة دار السلام، بغداد، ١٩٧٠م. ص٢٢.

والبحتري، فقد هيأت له الدار فرصة كبيرة للاطلاع على التراث الشعري العربي»[1].

وأخذ بدر يتردد على مقر «جمعية الشبان المسلمين» يستمع إلى المناقشات الدائرة من وجهة نظر الفكر الإسلامي ثم ما لبثت جلساته أن انتهت إلى مقاهي بغداد حيث الأصحاب والتطرق إلى شؤون لأدب وقضايا الشعر والفكر.

تفاقمت الأحداث في العراق وتهب التيارات الفكرية من كل حدب وصوب وينفعل بدر مع الأحداث الجسيمة تعتوره التيارات والأهواء، فينتمي إلى الحزب الشيوعي العراقي معتقدا أن الشيوعية ستشفي غليله بالانتقام من الطغاة والبرجوازيين الذين أفسدوا على الفقراء حياتهم.

أصبح بدر ناقما على المغتصبين والأثرياء، وأحس بالإحباط والغبن ما جعله يثور على بعض معتقدات مجتمعه الدينية وحتمية القضاء والقدر، فيتجرأ على الله سبحانه وتعالى ويهجو مؤذن المسجد ويرجع هذا في أغلب الظن إلى انعدام الأسس التربوية والدينية منذ الصغر.

ولعل فكرة الشيوعية الجديدة التي خامرت عقول الشباب والمثقفين آنذاك لعبت دوراً كبيرا في تميز الذين ينتمون إليها بين أقرانهم كأصحاب أيدلوجية تقدمية لها مثلها وأفكارها النبيلة كما يدعون ويزعمون.

خلق بدر لنفسه جوا جديدا، ورشح نفسه رئيسا لاتحاد طلاب دار المعلمين العالية ونجح في ذلك بمؤازرة الحزب الشيوعي[2].

---

(١) بدر شاكر السياب ـ في حديث لصديقه «مؤيد العبد الواحد» عن سيرة حياته ـ نقلا عن كتاب «بدر شاكر السياب» الرجل والشاعر» ص١٩.

(٢) السيدة / قرينة جبرا إبراهيم جبرا «وكانت معاصرة للشاعر في دار المعلمين العالية» نقلا عن كتاب: «عيسى بلاطة» بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص٤١، قالت : (انتخب رئيسا لاتحاد طلبة الدار).

أقام بدر في بغداد وانغمس في هموم المدينة ومشكلات التحزب بعد انضمامه إلى الحزب، فدعا إلى تآخي الشعوب وندد بالحروب وناقش مع زملائه في الأمور الجسام كما لو أنه جزء منها فيعلن عن رأيه بوضوح وتتغير صورته وتنمو شخصيته لتنضج ويصبح عضوا في الحزب السري[1].

خرج من قوقعته الذاتية لينخرط في الجو الثقافي العراقي الذي يعج بالتيارات اليسارية والنهضة الشاملة من محاضرات ثقافية وأدبية أثرت فيه وأثرته، وأشار إلى ذلك «ولتر لاكير» بأن التيار العام كان يتجه وجهة اليسار، كما ذكر في نفس الصفحة أن قائد بدر الرفيق «فهد» كان قد عقد المؤتمر الأول في ١٩٤٥ وأصدر ما عرف ب «البيان القومي».

نشط بدر باعتباره طالباً في دار المعلمين وعضواً في الحزب الشيوعي ورئيساً لاتحاد الطلاب وبات يمارس عمله السياسي مما أدى إلى انشغاله وبعده عن الساحة الأدبية.

وكما نشط سياسيا استطاع أن يواصل حياته الأدبية، ففي عام ١٩٤٧ أصدر ديوانه الأول «أزهار ذابلة» نشرت مجلة «الرسالة» المصرية قصيدة من قصائد هذا الديوان وهي «ديوان شعر» بجانب قصيدتين للشاعر أنور العطار وإبراهيم الوائلي[2].

تعرف الشاعر بدر على عدد من الأصدقاء الجدد في العام الدراسي الأخير منهم : عبد الوهاب البياتي وسليمان العيسى ومحي الدين إسماعيل، وتعمقت علاقته بلميعة عباس عمارة التي لعبت دورا هاما في حياته العاطفية[3].

---

(١) جريدة الحرية العراقية عدد ١٦ أغسطس ١٩٥٩.

(٢) مجلة الرسالة ـ عدد ٧٤٦ أكتوبر ١٩٤٧.

(٣) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، دار أسامة، الأردن، ١٩٧٩م. ص ٧٨

انتهت مرحلة الدراسة الجامعية والتحق بدر بالتدريس فعمل مدرسا للغة الإنجليزية في مدرسة الرمادي الثانوية.

وبحماس الشباب وهمة الشبيبة كان بدر ينشر الفكر الشيوعي بين صفوف الطلاب[١].

توالت الأحداث السياسية في العراق، واستقالت وزارة «الباجچي» وتولى «نوري السعيد» رئاسة الوزراء وفي غمرة هذه الأحداث فصل بدر من التدريس، ثم قبض عليه في قريته جيكور التي كان قد وصل إليها بعد سماعه نبأ فصله من التدريس[٢].

خرج بدر من السجن ليجد متنفسا أدبيا في رابطة «أسرة الفن المعاصر» وقد صدر للشاعر عن تلك الرابطة ـ ترجمة لقصيدة «عيون الزا» أو الحب والمطر للشاعر الفرنسي «أراجون» كما أكمل بدر قصيدتيه المطولتين «فجر السلام واللعنات» وعندما سئل بدر عن أحب قصائده إلى نفسه قال: «أحب شعري إلي ملحمتي الشعرية (القيامة الصغرى) وفجر السلام وحقل الطغاة...»[٣].

إلا أن الأستاذ حسن توفيق يذكر في كتابه «أن الشاعر قد تنكر لهذه القصائد التي كان يعدها أحب شعره إلى نفسه بل انه سخر منها سخرية مرة في وقت لاحق»[٤].

لم ينعم العراق حتى هذه اللحظة بالأمن والاستقرار وكان الوضع ينذر بشؤم وسكون ما قبل العاصفة مما جعل بدرا يبادر بالخروج من البلد

---

(١) سيمون جارجي ـ بدر شاكر السياب، الرجل والشاعر، ص١١ (بتصرف).
(٢) جريدة الحرية العراقية ـ عدد ١٤٧١.
(٣) محمود العبطة ـ بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، ص٨٨.
(٤) حسن توفيق، بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية ص ٨٧.

الذي أحب ويجتاز النهر هربا إلى إيران وبصحبته صديقه الإيراني «محمد حسين»[1].

ومن «عبادان» إلى الكويت حيث لم تطب الإقامة له في إيران أو لم يستطع التكيف هناك، وفي الكويت يذوب الشاعر اشتياقا إلى العراق حيث يقضي أوقاتا عصيبة مع رفاقه الشيوعيين، فيتغنى بالعراق:

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

حتى الظلام، هناك أجمل، فهو يحتضن العراق[2].

عاد بدر لينعم بدفء شمس العراق، وأقام في بيت متواضع ببغداد «حي الأعظمية» حيث يذكر «بلند الحيدري» أنه كان يزوره فيه وكانا يذهبان إلى بيت صديقهما «جبرا إبراهيم جبرا» للاستماع إلى قصائد «ت. س. إليوت» و«ايديث سيتويل» و«ديلان توماس» ثم يغادر في ساعة متأخرة من الليل[3].

بلغ بدر التاسعة والعشرين من عمره، وقد ثقلت أحماله، وناء بعبئه، فأحب أن تشاركه فتاة أبي الخصيب «إقبال» ـ بنت طه العبد الجليل التي تخرجت من دار المعلمات الأولية ـ وتقاسمه الحياة، وتم عقد النكاح في ١٩ حزيران ١٩٥٥ في البصرة[4].

ويبدو أن الزواج كان فاتحة خير على نتاجه الشعري، حيث نشر قصائده المترجمة في الشعر العالمي الحديث، إلا أنه لم يكن سعيدا بهذا الزواج كما أشار في رسالة لصديقه «سهيل إدريس» عندما هنّأه بزواجه[5].

---

(١) جريدة الشعب العراقية عدد ٤٠٩٠، ١٥ فبراير ١٩٥٨م.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص ١٤.

(٣) بلند الحيدري. من مقال منشور بمجلة الآداب البيروتية عدد فبراير ١٩٦٥ ص ٥٧.

(٤) عيسى بلاطة ـ بدر شاكر السياب ـ حياته وشعره ص٨٥

(٥) رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، ص ٧٠.

أنجبت «إقبال» أول أطفالها في ٢٤ ديسمبر ١٩٥٦ «غيداء» فكان شديد الفرح والحماسة لولادة مجلة جديدة اسمها «شعر» مع ولادة ابنته غيداء[١].

وفي ٢٣ نوفمبر ١٩٥٧ جاء المولود «غيلان» الذي أسماه تيمنا بابن الشاعر «ذو الرمة».

فيقول :

يا سلم الدم والزمان

من المياه إلى السماء

غيلان يصعد فيه نحوي

من تراب أبي وجدي

ويداه تلتمسان، ثم يدي

وتحتضنان خدي

فأرى ابتدائي في انتهائي[٢]

سافر بدر إلى بيروت بواسطة «يوسف الخال» الذي عرّفه بالكاتبة والصحفية البلجيكية «لوك نوران» لترجمة بعض قصائده إلى الفرنسية[٣].

وما لبث أن عاد إلى العراق وآثر البقاء والاستقرار في البصرة قريبا من «جيكور» حيث عمل هناك «رئيسا للملاحظين في مديرية الشؤون الثقافية بمصلحة الموانئ براتب شهري وقدره اثنان وخمسون دينارا».

وتظل الحال في العراق هائجة، يفتقد فيها العراق الأمن والاستقرار. مظاهرات، ومطاردات واعتقالات.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٥.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص ١٨.

(٣) وزارة المواصلات العراقية، مصلحة المواني، نقلا عن كتاب: عيسى بلاطة عن الشاعر - ص ١١٥

وكانت الشرطة تطارد بدرا مذ كان طالبا في دار المعلمين، ويبدو أن الشرطة لا تنسى أسماء المشبوهين لديها، ولهذا عمدت إلى اعتقال كل من كان اسمه مدونا في سجلاتها.

ولما كان اسم بدر ضمن الأسماء، فقد كان لا بد من القبض عليه واعتقاله، ويقول د. إحسان عباس في كتابه واصفا ذلك المشهد الحزين: «وسيق الرجل الذي حرق جميع سفنه الحمراء وهو ينادي «يا أعداء الشيوعية اتحدوا» ونقل في قطار بضائع في شتاء العراق القارص القاسي إلى بغداد، وزج في السجن مع الرفاق الشيوعيين . . .»[1].

عذابات الشاعر ومرضه:

في السجن أقام بدر علاقات مع مناضلين قوميين ويذكر «علي عباس» وكان صديقا لبدر: «أن بدر بدأ يتحول إلى البعثية من عام ١٩٥٢»[2]؟.

وظل بدر معتقلا ستة عشر يوما، عاد بعدها إلى عمله في البصرة، «غير أن المرض أخذ يشتد عليه وعني به عناية كبيرة ولكن داءه كان عضالا»[3].

وبانتهاء عام ١٩٦١ تحول بدر إلى شبح يزداد نحولا وهزالا يوما بعد يوم، ومن هنا بدأت المأساة.

سافر بدر إلى بيروت ومن ثم إلى روما حيث يعقد مؤتمر الأدب العربي المعاصر، وكان ممن التقاه في المؤتمر عيسى الناعوري الذي ذكر

---

(١) إحسان عباس ـ بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره، ص ٣٤٠ / ٣٤١ * علي عباس ـ من رسالة وجهها إلى الأستاذ حسن توفيق عن طريق د. عبد المحسن بدر، وذكرها الأستاذ حسن في كتابه ص ١٠٦.

(٢) من مقال لجبرا إبراهيم جبرا في مجلة «حوار البيروتية» العدد ١٥، مارس، ص ١٢٨.

(٣) عيسى الناعوري ـ نقلا عن كتاب «بدر شاكر السياب» الرجل والشاعر ص ٤٦.

أن شاعرنا «كان جلدا على عظام وكان يمشي متأرجحا بخطوات يجرها ثقيلا ويتعثر معه بقدميه فيكاد يسقط على الأرض مع كل خطوة». وعرفت منه أنه يعاني من فقر شديد في الدم لم ينفع معه علاج[1] عانى بدر من آلام المرض وزلزل الإعياء كيانه، فسافر إلى لبنان ودخل مستشفى الجامعة الأمريكية بمساعدة» يوسف الخال وسلمى الجيوسي[2].

ومن بيروت أرسل إلى صديقه «شاذل طاقة يقول : «أنا يا شاذل في أتعس حال يمكن أن تتصورها».

وكان بدر يشعر بدنو الأجل، فطغى الموت على تفكيره. وتنبأ بأنه سيموت وهو صغير، فكانت أشعاره تقطر ألما وحسرة في سن مبكرة، يحس بأنه شجرة تذبل وأن جسمه يذوب ويتلاشى.

وعاد شاعرنا إلى البصرة بخفي حنين، عازما على العودة إلى بغداد ومن ثم إلى بريطانيا حيث يتلقى هناك العلاج، ولكن أبى الداء أن يفارق جسمه المنهك، فلم يفلح العلاج في لندن كما لم يفلح من قبل في بيروت.

وبدأ شبح الموت يتراءى لبدر وهواجس العدم تلوح في الأفق فيقفل عائدا إلى العراق يعصر الألم قلب كل من يراه ويردد مع بدر قائلا :

لأكتب قبل موتي .. أو جنوني .. أو ضمور يدي
من الإعياء خوالج كل نفسي
ذكرياتي
كل أحلامي، وأوهامي[3]

---

(١) عيسى بلاطة «بدر شاكر السياب» حياته وشعره ص ١٣١.
(٢) رسائل السياب. جمع وتقديم : ماجد السامرائي (رسالة مؤرخة في ٥ / ٥ / ١٩٦٢م، ص١٤١).
(٣) بدر شاكر السياب - إقبال وشناشيل ابنة الجلبي، الأعمال الكاملة، ص: ٣١٣.

ويقول في موضع آخر معبرا عن مشاعر الأسى والحزن :

وعدت إلى بلادي . . . . بالنقالات إسعاف

حملن جنازتي ! متمدد فيها أئن

رأيت (غيلانا)

يحدق بانتظار في السماء وغيمها السامي

وما هو غير أسبوعين ممتلئين أحزانا

ويفاجئني النذير .. بأن أعواما من الحرمان والفاقة

ترصد بي هنا في غابة الخوذ الحديدية...[1]

تصاعدت أرواح الموتى حواليه، رحلت جدته الثانية، ورحل أبوه .. ولم يستطع أن يذهب إلى المسجد لحضور جنازته[2].

وفي أجواء الموت ومناخه الكئيب يصارع بدر المرض، رعشة ونحولا وشللا :

فهنا لا يشمت جاري

أو تهتف عاهرة مرت من نصف الليل على داري :

«بيت المشلول هنا»[3]

أخفق في الحصول على علاج ناجع فأخذ يناجي عذابه، وأخذت الحمى منه كل مأخذ ففقد التركز والمنطق الرزين.

«ولكني وجدت في بعض قصائده قبل ذلك نوبات من الهذيان، فقد

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٢) مصطفى شاكر السياب - في رسالة وجهها إلى عيسى بلاطة - نقلا عن دراسته للشاعر ص١٥٢

(٣) بدر شاكر السياب، عكاز في الجحيم، الأعمال الكاملة، ص: ٣٥٦.

يظهر الهذيان في بعض الأبيات، ومن نماذج هذيانه الشعري كما بدا لي قوله في «القصيدة والعنقاء» التي كتبها في درم ١٠/ ١/ ٦٣»[١] :

سيفزع الله من الأموات

ويسحب الموت ويغفو فيه

مثل دثار في الليالي الشاتية[٢]

وفي قصيدة «ها .. ها .. هوه» يبرز الهذيان واضحا حين يقول :

كما يشعر الأعمى إذا النور يظهر

يناديك : «ها .. ها .. هوه» ماء ويقطر . . .

وناديت : ها .. ها .. هوه لم ينشر الصدى

جناحيه أويبك الهواء المثرثر

ونادى ورددا :

«ها .. ها .. هوه»[٣]

وتتضح ملامح المأساة بكل ألوانها وأطيافها، ويتجسد الموت شاخصا كطير جارح كما يصوره الشاعر :

وانخطف الموت علي كانخطاف الباشق على العصافير

أحال ظهري عمود ملح أو عمود حجر[٤]

واستمر بدر في تدهور صحي، وقد قل إنتاجه الشعري في هذه الفترة الحرجة ليصبح طريح الفراش فيتمنى الموت لنفسه فيقول :

---

(١) حجر أحمد حجر «معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب ص٨٥.

(٢) بدر شاكر السياب، عكاز في الجحيم، منزل الأقنان.

(٣) إقبال وشناشيل ابنة الجلبي: بدر شاكر السياب، ص: ٣١٣.

(٤) سفر أيوب، ص: ١٥٩.

ويا ليتني مت. إن السعيد

من اطرح العبء عن ظهره

وسار إلى قبره

ليولد في موته من جديد[1]

يصف أحد المصابين بنفس داء السياب نفسه فيقول : «كان يذهلني أن أرى كل مواهبي تطير مني .. اعتدت أن أرسم أن أقرأ أن أكتب، ولكن مجهودا لعمل مثل ذلك الآن مضن جدا» * عبر بدر عن معاناته وكان حريصا على مشاركة من حوله، ولقد تأثر بقصة النبي «أيوب» عليه السلام وصبره على البلاء، فحاول أن يتأسى بأيوب مؤمنا صابرا فيقول :

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم[2]

ويتضرع إلى الله أن ينجيه من الموت فيقول :

يا رب أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دونما مال ولا سكن

يدعوك في الدجن . . . . . أعدني إلى داري إلى وطني[3].

وبتدهور صحته يدخل بدر مرحلة حرجة مع المرض، فيكتب إلى صديقه «جبرا» رئيس تحرير مجلة حوار : شفيت من ذات الرئة، لكن امتلأ

(١) بدر شاكر السياب، إقبال وشناشيل ابنة الجلبي.

(٢) «إيرلي» الأمريكي. المصاب بنفس داء السياب ص ٧٩ د. حجر

(٣) سفر أيوب : رقم ٤

ظهري من منتصفه حتى فخذي بجراح ناغرة فاغرة. لا تسأل عن العذاب والألم[1].

ثم نقل إلى المستشفى الأميري في الكويت جوا في ٦ / ٧ / ١٩٦٤ وقد تبرعت الكويت بعلاجه وتخفيف آلامه.

وبعد أيام من وصوله يكتب قصيدة (في غابة الظلام) يشكو فيها مصابه ويطلب من الله موتا عاجلا يقضي عليه .. فيقول :

عيناي تحرقان غابة الظلام

بجمرتيهما اللتين منهما سقر

ويفتح السهر

مغالق الغيوب لي .... فلا أنام ....

إلى أن ينساب من شعره الحزن والأسى واليأس فيطلب من الله رصاصة الرحمة فيقول :

..... هات الردى أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثرة

وراء ليل المقبرة

رصاصة الرحمة يا إله[2]!

وبين الألم واليأس يبرق بصيص من الفرح وتأتيه رسالة من زوجته تخبره عن أحوال العائلة فيسر بدر بذلك ويكتب لها :

رسالة منك كاد القلب يلثمها لولا الضلوع التي تثنيه أن يثبا

لكنها تحمل الطيب الذي سكرت روحي به ليل بتنا نرقب الشهبا[3]

---

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ١٩٨٣م.
(٢) بدر شاكر السياب، إقبال وشناشيل ابنة الجلبي، ص: ١١٣.
(٣) المصدر نفسه.

ومن ورق الرسائل إلى الحقيقة ورؤية العيان التي أسعدته وملأت قلبه فرحا، زيارة زوجته وأطفاله.

لكن بدر وكأنه يدرك أنه سيكون اللقاء الأخير كتب (المعول الحجري)..[1]، يبث فيها مشاعره وعجزه ليعرف الأشقياء أن هناك من هو أشقى منهم .. فيقول :

رنين المعول الحجري يزحف نحو أطرافي

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال

لأكتب قبل موتي أو جنوني أو ضمور يدي من الإعياء

خوالج كل نفسي، ذكرياتي، كل أحلامي

وأوهامي

وأسفح نفسي الثكلى على الورق

ليقرأها شقي بعد أعوام وأعوام

ليعلم أن أشقى منه عاش بهذه الدنيا

وآلى رغم وحش الداء ولآلام والأرق

ورغم الفقر أن يحيا[2]

وعادت زوجته إلى العراق بعد أن ظلت بجواره عدة أيام، عادت ومعها الأطفال، وبقي بدر في الكويت وحده يصارع المرض، بل ينتظر الموت.

أما الناحية النفسية فقد ساءت، وأخذت التعقيدات الصحية والنفسية

---

(١) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب : حياته وشعره، ١٩٨٧م.

(٢) بدر شاكر السياب، المعول الحجري، ص ٣٦٠.

تأخذ منه كل مأخذ: ضعف يحيل جسمه إلى شبح، وأوهام وتصورات، ونوبات هذيان، ويصور الكاتب إحسان عباس حالته النفسية فيقول:

«كان فريسة الوسواس والرؤى المزعجة، فيدخل في أحلام يقظة مخيفة ولا يكاد يستفيق من حلم مرعب حتى يتردى في حلم آخر أشد هولا»[1].

ويتمنى بدر ما تمناه المعري حتى لا يكون سببا في شقاء أحد، معبرا عن يأسه، فيلعن الآباء ويحملهم مسؤولية عذابه:

لولا مخافة أن يعاقبني عدل السماء لعنت آبائي

ولعنت ما نسلوا وما ولدوا من بائسين ومن أذلاء

وفي المستشفى الأميري في الكويت تزوره الشاعرة الفلسطينية «سلمى الجيوسي» فذابت حزنا على حاله وهو ينادي: ... لقد ضاع دفتر شعري الجديد ... إقبال لم تجيء «ثم بعد لحظات» لقد ضاع مني كل شيء»[2].

ويظل الحنين إلى العراق هاجس الشاعر الأول والأخير حتى في لحظات النزع الأخير ليقول:

يا ليل أين هو العراق

أين الأحبة، أين أطفالي؟ وزوجي والرفاق؟

كان يناجي وطنه، وزوجه، وأطفاله في العراق مناجاة تثير الأسى والحسرة:

يا أم غيلان الحبيبة صوبي في الليل نظرة

نحو الخليج، تصوريني أقطع الظلماء وحدي

---

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، ص: ٣٩٤.

(٢) عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره (١٩٨٧).

لولاك ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار . . . .[١]

وبين الألم والأمل والشوق والحنين، تدق ساعة النهاية ويؤذن للروح بمفارقة الجسد، ففي الساعة الثانية والدقيقة الخمسين من بعد ظهر يوم الرابع والعشرين لشهر ديسمبر سنة أربع وستين وتسعمائة وألف فارق الشاعر «بدر» الحياة ونقل صديقه «علي السبتي جثمانه إلى البصرة برا حيث وري التراب في مقبرة الحسن البصر يوم الجمعة بينما كانت الأمطار تهطل[٢].

«انتهيت أنت، وسوف تتحرك الأقلام تتحدث عنك، سنعرفك يا سياب ميتا .. ولكن ما عرفناك حيا، وهذه هي المأساة[٣].

رحل الشاعر بدر عن حياة أوجعته ألما فحمل عراقه ينبوعا يتدفق آهات وعذابات وألم يذكرنا بـ «جلجامش» الأسطورة.

امتزج بدر بعراقيته ليوصلها مع الزمن السرمدي كما هي المراثي السومرية أو المرويات الحسينية، تحول من الواقع إلى الخيال، ومن اللحظة التاريخية إلى السرمدية، أوقظ السياب «بنو نائيد»[٤] من سباته الغامض ليكمل مسيرته.

خرج السياب من رحم الأرض ومع شعره الذي تمرد، فلم يسعه القبر بل الآفاق والفضاء كله لم ينكر عليه أحد شاعريته، طوع اللغة فاتبعته في تنقلاته ما بين الأسطوري واليومي والواقعي والخيالي النبوئي الساحر والسائل المشتكي، الغنائي المحلق، والذهني المتباطئ، الحكائي

---

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره، ص ٣٩٤.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) من مقال لخالد الحلي بعنوان «مات السياب» جريدة المنار العراقية (عن كتاب حسن توفيق .. شعر بدر شاكر السياب، ص ١١٦.

(٤) (نبونائيد) آخر ملوك سومر.

باسترساله، والمفرط في اقتضابه المتوتر..مستلهما الموت في كل ثنايا أشعاره[1].

في السنوات الأربع الأولى من ستينات القرن الماضي فقد العراق مؤسسي حداثة أمثال : جواد سليم، وناظم الغزالي، وبدر شاكر السياب.. كلهم ماتوا قبل سن الأربعين.

فإذا كان سن الأربعين هو الموت الطبيعي لمبدعي العراق، كان السياب ابن ذلك الموت منذ البداية، وكل شيء في شعره كان ينبئ ويشي بذلك الموت الأسطوري، وشاء الله أن يولد الشاعر بدر في يوم ماطر وأن يموت في يوم ماطر، فكانت رائعته أنشودة المطر وليست أنشودة المطر إلا برهان ساطع ودليل قاطع للتعريف بمفردات هذا الموت . . .

أتعلمين أي حزن يبعث المطر

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

كالحب كالأطفال كالموتى . . . هو المطر[2].

ذكر الأستاذ «علي عبد القادر السياب» في مقابلة شخصية مع الباحث : «أن عمه وصديق بدر «السبتي» ممن حملوا جثمان بدر برا إلى البصرة حيث أمطرت السماء في ذلك اليوم مطرا غزيرا يذكره بيوم مولده».

وأردف الأستاذ «علي» يقول أن عمه كان يروي له ذكرياته مع بدر فذكر أن بدر كان في صباه مبدعا مبتكرا، ماهرا في صنع (الناي) من أعواد القصب ويعزف لأبناء عمومته وهم يسبحون في نهر العذارى، وكان من

---

(١) من مقال في صحيفة (الوطن) القطرية «السياب بعد أربعين سنة» (بتصرف).

(٢) السياب، أنشودة المطر، الأعمال الكاملة، ص: ٢٥٤.

ابتكاراته أنه يضع عود البوص فيغرسه في النهر ليثبت عليه قطع الصابون والليف حتى يتمكنوا من استخدامها في وسط النهر.

وسألته عن عائلة الشاعر، فذكر لي أن زوجته تقيم في حي صدام في بغداد، أما ابنه غيلان فهو الآن يعيش في أمريكا يُعد دراسة الماجستير بعد إكماله لبكالوريوس الهندسة، وابنته الصغرى تسكن في البصرة، حيث بعثت لأقاربها تخبرهم بأن بيت أبيها تعرض للسرقة والسطو وأنها فقدت كثيرا من الأوراق الرسمية والقصائد النادرة والمستندات التي كُتبت بخط يده.

الفصل الثاني
عبد الوهاب البياتي

ما بين آلام السياب ومعاناته إلى أحزان نازك الملائكة وتشاؤمها المطلق، شاعر المنفى والارتحال، يحمل الغربة معه إلى أصقاع شتى من العالم حتى أصبحت الغربة سمة من سماته لا يستطيع أن يحيا بدونها.

استوطنت الغربة فيه فصارت الوطن ذاته . . . .[١].

ولد الشاعر عبد الوهاب البياتي عام ١٩٢٦م في ريف العراق، بلدة صغيرة في جنوب العراق حيث نشأ وترعرع متأثرا بالريف وأغاني القرية، فكانت أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف تدغدغ خياله لتصبح فيما بعد زاده الشعري الأول. «كنت قادما من الريف، حيث عشت فيه، وعائدا إليه، وقادما منه حتى عام ١٩٤٤، وهو عالم دخولي دار المعلمين العالية، وكانت الصدفة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة»[٢].

انتقلت عائلة البياتي ـ وكانت ذات أصول تركية على الأغلب ـ إلى محلة «باب الشيخ» في بغداد، حيث عاش الشاعر طفولته وصباه فقيرا في

---

(١) جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور (بتصرف).

(٢) ديوان عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص ٨.

منطقة شعبية تلتئم حول ضريح الشيخ «عبد القادر الجيلاني» حيث الأجواء الدينية وفرق المتصوفة.

أكمل دراسته الأولية في محلة «باب الشيخ» وتعرف على العالم من خلال هذا الحي الذي عاش فيه، ولقد أكد البياتي ذلك بقوله :

«لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة. كان الحي يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبورجوازيين الصغار .... فكانت هذه المعرفة هي مصدر ألمي الكبير الأول»[1].

حياة قاسية مريرة عاشها الشاعر منذ الطفولة يرى الموت يمشي أمامه كل يوم ويتنفس أجوائه، وليس ذلك بغريب «المقبرة قبالنا فلا يمر يوم إلا ونرى الموتى الذين يشيعون إلى مثواهم الأخير»[2].

وبالصمت والرحيل حكمت عليه الطفولة، يسير في طريق الانتظار إلى المدينة التي لم يصلها بعد، ويعبر عن هذه المرحلة بنفسه فيقول :

«ولكن الطفل الذي كنته - أنا - والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت منذ آلاف السنوات، كان يحمل مدينة الشاعر ـ التي لا يكاد يزول عنها الشتاء بالرغم من شمس الشرق الساطعة ـ معه بعيدا عن أعين الفضوليين والأدعياء»[3].

هذا هو البياتي .... «كالبناء العريق فيه شيء من الكآبة تختلج في نفسه، كآبة محببة إلى النفس، ومسحة من الحزن والمرارة على وجهه، وثمة غبار أيضا لعله من بقايا الارتحال والطواف والمنفى.

---

(١) المصدر نفسه، تجربتي الشعرية، ص: ٨٣.

(٢) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص: ٨٣.

(٣) الموضع نفسه.

بشرة سمراء محززة عند زاويتي الفم وفوق الصدغين، وحول الرقبة، ضاربة إلى اللون البني الغامق مثل تربة ما بين النهرين.

أنف كروي المقدمة، وجبهة مزدحمة بالتجاعيد تعطي إيحاء بالانشغال الدائم، أما الرأس فيكسوه شعر رمادي ناعم كثيف تتخلله شعيرات بيضاء متناثرة بانتظام وكأنما كل شــعرة رمادية تقابلها شعرة بيضاء.

وشارب قصير دقيق لا تكاد تلحظه إلا حينما تقترب منه وتمعن فيه النظر فتكشف أن ثمة خطا رماديا يتمطى مع شفته العليا حين يبتسم وهو نادرا ما يفعل ذلك.

من بعيد يبدو وكأنما ينوء بحمل رأسه الكبير، جسد أسطواني نحيل جدا ولكنه متماسك وصلب كمسلة فرعونية . . . .»[(١)].

تفتحت أمام الفتى اليافع آفاق شاسعة وأبواب ثقافات عديدة، نهل الشعر في شبابه المبكر من السير الشعبية وكتب التاريخ، فقد كان مولعا بالشعر منذ طفولته، وقد تأثر بالشيخ محي الدين ابن عربي تأثرا بالغا، وكذلك بمقدمة ابن خلدون، إضافة إلى الفلسفة الإسلامية، كما نهل من الأدب الروسي الكلاسيكي المترجم آنذاك.

وأسوة بأبناء حي «باب الشيخ» تعرف إلى المنظمات اليسارية رغم أن هذا الحي مليء بالمتصوفين والمتدينين، ويرى الباحث أن سبب ميول الشاعر واتجاهاته اليسارية في أغلب الظن هو حالة الحي الفقيرة المزرية، وطفولته البائسة حيث عاش في أفقر أحياء بغداد، كما أن ثقافته الواسعة واطلاعا ته العميقة ونظرته الفلسفية للحياة، واستيعاب الطبقة المثقفة للفكر الشيوعي في تلك الفترة .. كل ذلك كان له الأثر والدور الرائد في تحوله

---

(١) عبد الوهاب البياتي ـ نبذة عن حياته ومؤلفاته ـ مقدمة يوسف القويري: ص ٥، (من كتاب الكلمات التي تقاتل للدكتور : عبد العزيز شرف، والسيدة : هند نوري أحمد).

إلى هذا الاتجاه اليساري «يكره الفاشيست لأنهم عذبوا البشرية ويحب الشيوعية لأنه ولد فقيرا».

وفي أثناء دراسته الثانوية قرأ المتنبي والمعري وأبي نواس وأبي تمام والبحتري . . . وغيرهم.

ومن أجل كسب عيشه عمل في بداية حياته في مطبعة لجريدة في بغداد، ثم التحق لعام في الكلية العسكرية التي تركها إلى دار المعلمين العالية.

أنهى البياتي دراسته بدار المعلمين التي حصل منها على «الليسانس في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٥٠»، وهناك تعرف على الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب والشاعر السوري سليمان العيسى ونمت بينهم علاقة وصداقة حميمة.

وفي دار المعلمين اتسعت ثقافة الشاعر وأكب على القراءة والبحث فقرأ الشعر الجاهلي والشعر العباسي فأعجب بالمتنبي وأبي تمام والمعري، وعرج الشاعر على الآداب الغربية ينهل منها ما يستطيع أن يستوعبه فقرأ ل «أودن» وبيرون وشيلي وكيتس وبودلير وفيكتور هيجو، وشكلت هذه القراءات أساسا متينا لثقافة الشاعر الواسعة ولعبت دراسته في دار المعلمين دورا هاما في حياته من ناحيتين:

الأولى: تعمقه في قراءة التراث العربي القديم ودراسته وخاصة مقدمة ابن خلدون والأغاني للأصفهاني وسواهما من الكتب التراثية الهامة، كذلك دراسته النحو والصرف البلاغة بشكل مفصل.

الثانية : علاقته ببعض الأساتذة الكبار الذين درَسوه في تلك الفترة ومنهم: مصطفى جواد مؤرخ وأديب وشاعر وعالم لغوي، والدكتور عبد الفتاح السرنجاوي.

ولعل أبواب الثقافات العديدة التي تفتحت أمام البياتي والتقاؤه

العقول والأعمال الثورية أفسحت له المجال للتعرف على المزيد أمثال : غوركي، وأسلافه من الكُتّاب الروس الكلاسيكيين العِظام مثل : تولستوي ـ تشيخوف ـ ديستوفيسكي، وغيرهم من أدباء الغرب.

ألهبت كتابات «أودن» وأشعاره أحاسيس ومشاعر البياتي، وعرف رامبو وكيتس وبهذا استطاع الاطلاع على أنواع متعددة في الإبداع الفني لتخطي التأثر بماجدولين وغيرها من الأعمال الأدبية والرومانسية إلى قيم معينة من الأدب والفن في الحياة بوجه عام، فبدت مشاعره تجد لها متنفسا ومهربا.

كان التاريخ هو النوع الذي أحبه البياتي من القراءة، حيث لم يقرأه كركام من الواقع أو الأحداث وإنما كتجربة إنسانية واسعة ومتعددة الجنبات، وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت على كل المجتمعات الإنسانية الماضية، ويعبر الشاعر عن ذلك بقوله :

«ولكنني كنت ألجأ محموما ملتهب الحواس إلى كتب التاريخ ألتهمها لعلي أجد فيها مهربا من الواقع المزري».

أقام البياتي في بغداد ليكتشف حقيقة المدينة المزيفة، وفي المدينة تفتقت قريحة الشاعر عن ديوان «ملائكة وشياطين» الذي صدر عام ١٩٥٠م[١].

---

(١) روى أحد أصدقاء البياتي : «أنه في خلال العام الدراسي ١٩٥٢ / ١٩٥٣ وفي إحدى حصص درس اللغة الإنجليزية لطلبة الخامس الإعدادي فاجأنا مدرس اللغة الأستاذ عبد القادر سعيد البيطار بقراءة أشعار في كتاب باللغة العربية، فأظهر بعض الإعجاب ببعض قصائد هذا الكتاب حتى أنه أعرب عن دهشته ـ كيف يقول شخص بالغ الفقر، صعلوك مثل هذا الشعر الجيد. سأل بعضنا عن اسم الكتاب والشاعر، فقال : ديوان ملائكة وشياطين، لعبد الوهاب البياتي. صديقي وزميلي في دار المعلمين العالية.

ولنقرأ أول مقطع من أول قصيدة في أول ديوان شعر للشاعر عبد الوهاب البياتي الذي يقول فيه:

كطلاسم الكهان ألواني

وعرائس الغابات ألحاني

ألبستها من زهر أوديتي

ثوبا ومن أوراق بستاني

وغمستها في النبع عارية

وغسلتها في دمعي القاني

ورفعتها عقدا لفاتنتي

حباته أبيات ديواني ...[1]

أصدر ديوانه، وبعدها اشتغل مدرسا في المدارس الثانوية، وكان من طلابه في مدينة الرمادي الشاعر العراقي «سركون بولص».

ثم شارك في تحرير مجلة «الثقافة الجديدة» التي أصدرها الحزب الشيوعي العراقي، واعتبره الكاتب العربي «نهاد التكرلي» في دراسة مطولة نشرت في «الأديب» اللبنانية المبشر بالشعر الحديث.

وكانت دراسة الكاتب نهاد التكرلي من أوائل الدراسات المهمة التي كتبت عن الشاعر وتنبأت بمكانته الشعرية وحددت معراج صعوده في سماء الشعر العربي.

وفي عام ١٩٥٤م أصدر ديوانه «أباريق مهشمة» ـ الذي أثار سخرية البعض من خلال عنوانه، كما أحدث هزة منقطعة النظير في جميع

---

(١) عبد الوهاب البياتي، ديوان ملائكة وشياطين، الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر ـ بغداد، ٢٠٠١م. ص: ١٧.

الأوساط الأدبية، ومن قصائد هذا الديوان : «مسافر بلا حقائب» الذي يقول فيها : من لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي من لا مكان

تحت السماء، وفي عويل الريح أسمعها

تناديني . . . تعال

عبر التلال . . . مستنقع التاريخ يعبره رجال

عدد الرمال

والأرض ما زالت، وما زال الرجال

يلهو بهم عبث الظلال

وأنا وآلاف السنين

متثائب ضجر حزين

من لا مكان، تحت السماء

في داخلي نفسي تموت بلا رجاء . . . .[1]

ويبدأ البياتي رحلة المنفى، فيفصل من عمله الوظيفي، ويغادر إلى دمشق وفيها يجد ضالته وينخرط مع التجمعات الأدبية، ومن ثم إلى بيروت ليعمل مدرسا في إحدى المدارس الثانوية.

لم تدم إقامته طويلا في بيروت ليعود ثانية إلى دمشق ليصدر مجموعته الشعرية «المجد للأطفال والزيتون» أرسلها إلى دار الفكر في القاهرة عن طريق البريد.

وفي مصر ـ حيث رحل إليها الشاعر في عام ١٩٥٦ ـ أصدر مجموعته : «أشعار في المنفى».

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، ج١، دار العودة بيروت. ص: ٩٣.

أقام مدة قصيرة في مصر، وعمل فيها محررا ثقافيا في جريدة «الجمهورية» القاهرية، ثم رحل إلى فينا فموسكو فدمشق، ثم عاد المهاجر إلى العراق.

وفي عام ١٩٥٨م أصبح الأستاذ عبد الوهاب البياتي مديرا للتأليف والترجمة والنشر بوزارة المعارف ساعده في ذلك انضمامه للحزب الشيوعي العراقي الذي ساهم بدوره في إبراز شهرته وتكريسه كشاعر اليسار العربي التقليدي بامتياز، حيث نشرت كتبه في طبقات عديدة وتداولتها الأيادي كمنشورات سرية، وترجم العديد من دواوينه إلى لغات مختلفة.

عانى الشاعر من وقع الاعتقال في معسكرات الاعتقال السعيدية لمواقفه الصارمة، ثم يغادر العراق بعد خروجه من المعتقل إلى سوريا، ويحلق الشاعر بجناحيه يتنقل بين موسكو وأسبانيا وعمان، أقام في موسكو بين عامي (١٩٥٩ و١٩٦٤)، وفي أسبانيا عمل في المركز الثقافي العراقي في مدريد، وظل يتنقل في العواصم العربية مرورا بالقاهرة والرباط وعمان.

غريبا كنت في وطني وفي المنفى

جراحاتي التي تشفى

ستفتح في غد فاها

لتسألني

لتصلبني

على شباك مستشفى

فأواها

بعيدا أنت يا وطني[1]

عاد البياتي بعد نفيه عن الوطن إلى الوطن ـ العراق ـ بعد ثورة ١٤ تموز بزعامة عبد الكريم قاسم مع لفيف من الشيوعيين.

قلت لكم: أعود

لكنني احترقت في المواني البعيدة

أصابني الدوار، زلت قدمي

سقطت في المصيدة ....

... سقطت في المصيدة

أوسمتي، شارة حبي سرقت

وكانت القصيدة

أسلحتي الوحيدة ......[2]

ثم عاد لينفى مرة أخرى عندما استتب الأمر للبعثيين، وكان البياتي على خلاف معهم معارضا لهم، خاصة وقد قال فيهم: «سنجعل من جماجمهم منافض للسجائر».

تنقل البياتي بين العواصم العربية والغربية، ومثَل العراق في مؤتمر التضامن الآسيوي الأفريقي الذي عقد في القاهرة، وشغل منصب معاون الملحق الثقافي العراقي في موسكو.

وفي تلك الأثناء استدعي البياتي من قبل وزارة المعارف إلا أنه رفض الامتثال للأمر، ففصل من وظيفته في موسكو، لكنه فضَل البقاء فيها حيث كان شديد الحماس لناظم حكمت ولينين والساحة الحمراء ومایاكوفسكي.

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، ج/٢، دار العودة بيروت ص ١٩٠ سفر الفقر والثورة / ٤.

(٢) ديوان عبد الوهاب البياتي ج/٢ دار العودة بيروت ص ١٩٠ سفر الفقر والثورة / ٦

أقام في الاتحاد السوفيتي من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٤ وفي عام ١٩٦١ ترك العمل في السفارة واشتغل أستاذا في جامعة موسكو وباحثا علميا في معهد شعوب آسيا التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية.

وتظل خطاه تنقله من أرض إلى أرض وتطير بروحه من سماء إلى أخرى يغادر العراق ليعود إليه ثانية زائرا بدعوة من وزارة الثقافة بعد غيبة دامت أكثر من عشر سنوات.

ثم يعود إلى القاهرة محل إقامته الدائمة يحمل معه الغربة إلى أصقاع شتى من هذا العالم.

زار الشاعر عددا من بلدان العالم لتمثيل البلاد العربية، فكتب عنه «صبري حافظ» دراسة بعنوان:

«رحلة البياتي في النيران والكلمات «في مجلة «الحرية» عدد ٢٤ كانون الثاني جاء فيها:

«إن البياتي قد عاش أخصب حياة عاشها شاعر عربي حديث ـ حياة تذكرنا بتلك الحيوات الخصبة التي عاشها فطاحل شعراء القرن التاسع عشر (بودلير، ورامبو وفيرلين وبايرون). فقد عاش البياتي العديد من التوترات والتمزقات الحادة، ذاق مرارة النفي، وضاجع أحزان الهزيمة، طاف بأرجاء العالم، عرّج على أوسلو، وكوبنهاجن وبراغ، وفينا، وبرلين، وأنقرة، وزار بلغاريا، ولندن، والكويت، وهولندا، وبولونيا، وعاش في سوريا، ولبنان، وروسيا، ومصر سنوات عديدة . . . . .، عاش البياتي خصوبة شعراء القرن التاسع عشر ولكن بأسلوب القرن العشرين»(١).

ولقد استوقفت أشعار البياتي أعماله الأدبية الكثير من المستشرقين

---

(١) مجلة الحرية، عدد ٢٤ كانون الثاني (رحلة البياتي في النيران والكلمات لصبري حافظ).

الفرنسيين أمثال «شارك فيال» الأستاذ المساعد في كلية ـ اكس آن بروفانس ـ وكتب عنه في مجلة الاستشراق التي تصدر في باريس، مقالة عن كتاب «مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي».

وكذلك البروفسور «كارل بتراجك» الذي اعتبره مجددا كبيرا في الشعر العربي وأقرب الشعراء العرب إلى قلوب القراء الأوروبيين.

احتل البياتي منزلة شعرية يحسده عليها ـ في السر ـ جميع الشعراء العرب ولا ينافسه عليها ـ في العلن المكتوب ـ منهم أحد[1].

وهكذا أراد البياتي أن يكون، وقف في نهاية الأربعينات من عمره عند الأدب الواقعي .. رواية الأم لغوركي .. كتعبير عن حياة الناس وتجاربهم، ثم وقف أمام الأدب الوجودي .. سارتر وكامي.

ويشد عصاه يحملها ليرتحل مع الطيور المهاجرة في انتظار معجزة إنسانية تقع في ليلة من لياليه المشحونة بالتوتر والقلق والانتظار.

وأينما حل وأقام يلقى شاعرنا الحفاوة والترحيب، حتى من رؤساء البلاد، فقد زار مكسيكو بدعوة من رئيس جمهورية المكسيك ـ صيمويل دي مدريد ـ في ديسمبر ١٩٨٢ وألقى محاضرة في جامعة مكسيكو وفي معهد الدراسات.

وكان يحظى باحترام كبار الشعراء والكتَاب والمفكرين الأجانب (ويلتقيهم، وفي موسكو تعرف على «ناظم حكمت» وقد نشرت بعض قصائده في بعض المجلات والكتب التي تضم مختارات من الشعر العربي المعاصر، وكتب البياتي عنه الكثير بشيء من الإعجاب في مقدمة ديوانه».

نال الشاعر البياتي تكريما وحفاوة لم ينلها قبله شاعر، ففي أسبانيا

---

(١) مدني صالح - جريدة الشعب ٣٠ مايو ١٩٧٤ / الجزائر.

نال جائزة «إكليل غار ابن الخطيب الشعري لأول»، وأطلق اسم البياتي على مكتبة عربية أسبانية في مدينة (المينيكر) وكانت صحف الأندلس تخصص للشاعر مقابلات ومقالات عديدة تتناول جوانب من شخصيته الفنية والشعرية.

وكما نال البياتي تكريما وتشريفا وحفاوة، اهتم به الرأي الأدبي الخاص والعام اهتماما لم يحظ به شاعر في تاريخ الأدب العربي الحديث، فقيل عنه : «أنه شاعر أممي فكان من أكثر الشعراء العرب شهرة في بلادنا، وقد قام بترجمة أشعاره إلى لغتنا جمهرة من الأساتذة والشعراء المختصين»[١].

ترجمت أشعار البياتي وقصائده إلى التركية والإنجليزية، وكتب عنه شعراء يوغسلاف وترجمت كتاباتهم إلى العربية،وصدر كتاب بالفرنسية في نبذة عن البياتي وترجمة لقصيدة «في حانة الأقدار».

ونشرت له ثلاث قصائد باللغة البولندية، ونشرت باللغة الأسبانية قصائد منها : الموت في الظهيرة ـ وطرق الحرية، مع نبذة وافية عن حياته وشعره. وأخذ على عاتقه تطوير شكل القصيدة العربية كضرورة تاريخية حتمية أملتها الظروف التي يجتازها الأدب العربي والمجتمع[٢].

طور الألفاظ والمفردات، وأثقل أشعاره بوزر لم تقدر عليه من سخط وهجاء وسخرية، بدأ حياته شاعرا رومانسيا حالما بعالم المثل والحياة

(١) محمد المبارك في دراسة عن البياتي. نشرت في (دراسات عربية، عدد فبراير بعنوان : مفهوم البطل في شعر البياتي).
(٢) محمد المبارك في دراسة عن البياتي. نشرت في (دراسات عربية، عدد فبراير بعنوان : مفهوم البطل في شعر البياتي).

الهانئة الوديعة ودنيا الطفولة، إلى أن استفاق على نفسه فوجدها تصطدم بالحقائق الصارمة والواقع المرير.

استولى على نفس الشاعر السأم فثار على الرجعية والتقليد وحطم القوالب القديمة واتخذ من الشعر الحر أسلوبا جديدا للتعبير عن قسوة الحياة وعما يختلج في صدره من أشجان ومن معضلات هي صدى للموقف الوجودي الذي تأثر به الشاعر ذلك الحين.

كانت أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف هي زاده الشعري الأول، وأثَّر فيه من الشعراء من لمس فيهم التمرد على القيم السائدة ومعاناتهم لمحنة الوجود الحقيقية وتعبيرهم عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية لا بأصوات غيرهم، وقدرتهم على تخطي واقعهم الاجتماعي، والتعبير عن شحناتهم الوجدانية المتوقدة.

ورغم الحرائق والخرائب، ورغم الموت والدمار، رغم البؤس والشقاء، رغم كل ما يحدث لإنسانية الإنسان، ما يزال البياتي شاعرا يغني للمستقبل المشرق، يغني للأطفال الذين لم يولدوا بعد يغني الأشجار التي لم تنبت، يغني العالم، الحرية، السعادة، والإنسان الذي لم يوجد بعد(١).

صنع البياتي من قصائده عقدا يزدان بجيد فاتنة، ويزهو على صدر حبيبة، رائدا ينفرد بالريادة في تجديد الشعر، يستعير قيثارته وسيلة تعبير، ويستعملها في أطوار شعره الأخيرة رمزا معتبطا، يوصل أوتارها تعبيرا عن الانسجام ويقطع الأوتار تعبيرا عن الانحلال.

ومهما يكن من شيء فإنا نرى البياتي ـ بُعيد سنوات قليلة من الانطلاقة التي سار فيها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ـ قد

(١) بدر الدين عرودكي – مجلة الطليعة السورية، عدد ٢٤ تشرين الأول (عبد الوهاب البياتي والبحث عن مدينة لم تولد بعد).

سخَّر الشكل الشعري الجديد لمؤثرات خارجية مختلفة تجاوزت التحوير للمواجد الرومانطيقية الذاتية وأتاح للحركة الجديدة أن تبارح نقطة التحول من داخل الماضي وأن تعانق وجهة ـ بل وجهات ـ جديدة.

فإذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فإن البياتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل.

لقد ألقى الأولان حجرا في ماء الشعر وسرهما ـ إلى حين ـ انداياح الدوائر واتساع أقطارها في ذلك الماء . . . وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراسا مختلفة[1].

عاش الشاعر تحولاته الإنسانية والفكرية في شعره ـ نداءات ضعفه مقابل حضور قوته .. أسطورته الشخصية مقابل حياته الواقعية، وقد اتخذ وجهة مغايرة تماما وانفتح تطوره على آفاق أخرى، استعمل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد والاحتجاج على سجن الوجود.

تأوهات ونبرات ألم وتفجع نراها طاغية في نتاجه الأول، ثم ما تلبث أن تستحيل مع التجربة إلى صراخ غاضب وتفجر عنيد، يتحول بين اضطراب الشخصية البياتية وبين صوفية ثورية ورمزية غامضة إلى شاعر غنائي ونضالي.

شاعر الفقر والثورة وشاعر العشاق والثوار، الشاعر الذي ألبسه الفقراء تاجهم وساروا وراءه : حلاجا يشطح فيشطحون، معريا يتأمل فيتأملون، وخياما سكرانا في حانة الأقدار يغني ويرقص ويصفق ويفرح فيغنون ويرقصون ويصفقون ويفرحون.. ».

---

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٥٦ (الكويت ١٩٧٨م).

وكان لزاما بعد كل هذا أن يعيش ا لبياتي لحظات الحب، فتحسبه عاشقا في معبد الحب حينما تسمع صوته:

عيناك باسمتان مثل بنفسج يتفتح

في الغاب

في الليل العميق

في معبد الحب السحيق

حيث السعادة لا تنام إلا على سرر الغرام.

لم يكن للبياتي ما يتفجر عنه في حقول شعر الحب والغزل، لكنه أراد أن يطرق باب الحب غزلا وتوجعا وشعرا في الدفتر . .[1].

فبدأت قصة المرأة مع البياتي في عالمه الصغير، عالم الغربة المدينة فامتلكت المرأة وجدانه امتلاكا وهو في سبيل ذلك تسلح بما يتسلح به الإنسان، أسلحة مختلفة واهية حينا وحالمة حينا آخر وواعية طورا وآملة طورا آخر[2].

وتميزت تجارب الحب بالغموض والبؤس فكانت معظم تجاربه من ذلك النوع المجهض الذي يمثل الجحيم يحمله معه من منفى إلى منفى.

كيف يستقيم له الحب بلا استقرار . . .؟ وكيف ينعم بالظل والشمس تلفحه أينما حلَ وارتحل.؟ وهل يرضى بالحب وينعم بالغزل من أثقلته الهموم وأثخنته الجراح وملأ قلبه العذاب؟

فالحب عبء ثقيل قاتل، وحائل بينه وبين السعادة التي كان يطمح إليها ويعبر عن ذلك بقوله:

---

(١) مدني صالح - هذا هو البياتي، ص ١٦.

(٢) أحمد سويلم - المرأة في شعر البياتي، ص ٨.

وأمضي إليك مع السائرين لأنسى جراحي لأنسى الهوان
لأنسى مواعيدك الكاذبات لأنسى مكاني لأنسى الزمان

ولكن البؤس يلازمه في تجاربه العاطفية، والإخفاق المتواصل يلتصق به فهو شاعر الارتحال والمنفى، يرتبط بالوطن بغداد ارتباطا واعيا من خلال البعد الاجتماعي.

استبدل شاعرنا البياتي المرأة بالمدينة، فأصبحت المدينة في شعره امرأة يخلع عليها صفات تنفرد بها المرأة :

بغداد في حبك أهل الهوى ماتوا وأنت الطفلة الباقية
قلب النواسي الذي أسكرت أشعاره أهدابك الساهية....
.... بغداد إني ظامئ للهوى فعطري بالحب أجوائية[1]

ويرتبط بالأطفال والفراشات والضياء والعبير يفتح نوافذ الشمس للحب ليشرق في كل مكان وهو هو المهاجر المنفي عن وطنه، القريب البعيد الحاضر الغائب، قلبه مجمع الألم الفرح، التمرد والتصوف.

يصدح بأشعاره لتكون حديث عاشق لعاشق وفقير لفقير، ويتطور من قصيدة إلى قصيدة، ومن مجموعة شعرية إلى أخرى، ومن دور إلى دور فتتسع عنده آفاق الرؤية في التجريب ويسافر في أقطار النفس حول الإنسان .

ولبغداد مكانة في نفس الشاعر، أنزلها منزلة الحبيبة التي لطالما فرق بينه وبينها السفر والمنفى، فيناجي شاعرنا مدينته في صحوه ومنامه فيقول:

عيناك بغداد التي افتقدتها في الصحو والأحلام
لو كنت هارون الرشيد، لتنزهت بها

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت.

موزعا على الجموع طيب الكلام

لكنني لست الخليفة ا لشهير أو مغني عصره الهمام

ولست بالخيام

وإنني بالرغم من فقري بهذا الزمن البخيل

وليل حزني المجدب الطويل

بكيت، يا حبيبتي، كثير

منحت أهلي الفقراء كلماتي،

وتمزقت على الأشواق في الهجير .....[1]

وظل البياتي يغني لبغداد، ويناديها بلوعة فيقول في قصيدة «كتابة على قبر السياب»:

بغداد ! يا بغداد يا بغداد

جئناك من منازل الطين ومن مقابر الرماد

نهدم أسوارك بعد الموت

نقتل هذا الليل

بصرخات حبنا المصلوب تحت الشمس ...[2]

استلهم البياتي رموز الأسطورة من أعماق لاوعي الشاعر الجماعي، والتقط في صعودها إلى اللاوعي مستوياته القومية والوطنية والفردية، فجاءت رائعته «قصائد حب إلى عشتار» يبحث عن عشتروت الثورة التي ستحرق آثار الدمار لتعود بابل إلى شبابها، وينتصر نموذج الانبعاث في أعماق اللاوعي الإنساني.

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت.

وعبر شاعرنا عن حقائق كامنة في اللاوعي الإنساني وتعامل مع الحقيقة الإنسانية بتجربته الخاصة فاكتسبت رموزاً إنسانيةً ذات دلالات محلية تختلف عن دلالات ورموز إليوت.

استلهم البياتي الأسطورة وحولها إلى إطار فكري، فجاءت ألفاظه معبرةً تنفض الغبار عن الماضي وتتخطى العصور كما في قوله:

موجة تلثم أخرى وتموت
وجبال ودهور
وكهوف ملَت الصمت وأقمار من الطين تدور
وأنا أكتب فوق الماء ما قلت وقالت عشتروت: .....
......
أيها الحب الذي يعمر بالحب القفار
قادما أقرع أبوابك أقبلت من الأرض الخراب .....
...... آه لن تسقط أزهاري على عتبة دار
دون أن تمنح محبوبي الثمار ..[١]

عاش البياتي حياة أشبه بالموت ونفيا أشبه بالسجن، فاستطاع في هذه المرحلة أن يوحد تجاربه الذاتية بتجاربه الإنسانية بالرمز والأسطورة.

لم يرضخ للموت فحلم بالثورة لتحقيق النصر على البؤس وتحقيق الانبعاث، وبث روح الحياة والتجدد.

حاول الشاعر أن يكون سارقاً للنار من أجل البشر، فكانت طريقه وعرةً قادته خلال مضائق شائكة فعبر عن ذلك بوصف نفسه: «أنا منفي داخل نفسي وخارجها، مبصر وأعمى، ميت وحي في حوار أبدي،

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت.

صامت مع موتي في رحلة الليل بالنهار . . . . إن اليقظة التي أعيشها، والوعي الحاد بالعالم والأشياء جعلاني أشبه بالشاهد والمتهم والقاضي».

رحل البياتي عن عالمنا بعيداً عن مسقط رأسه حيث توفى في دمشق بتاريخ ٣ أغسطس ١٩٩٩، تاركاً إرثاً شعرياً وعدداً من المؤلفات النقدية والسياسية من واقع تجربته في العمل الدبلوماسي.

الفصل الثالث
الشاعرة نازك الملائكة

تمهيد:

لم يكن الأمر هينا أن تتخيل ملامح إنسان من خلال روحه الحائرة الحزينة وهي تخط سطور الألم وآيات الأسى تمزج اللحن بالبكاء والضحك بالدموع والسرور بالألم، لكن ألمها الصامت الدائم يبرز في كل حين وراء السطور.

نشأت الشاعرة في أسرة تعنى بالأدب عناية فائقة، فقد هيأ التطور الفكري والاجتماعي لبنات العرب في الأقطار التي استكملت وعيها وحريتها أن يدخلن معترك الحياة الأدبية، يعلن وجودهن ويتحدثن عن أنفسهن مشاركات في القضايا القومية العامة بأقلامهن وأحاسيسهن ومشاعرهن الفياضة.

والشاعرة نازك شأنها في ذلك شأن الشاعرات العربيات، فكانت علما وضعته أمها «أم نزار» على الطريق ما بين شاعرة الطليعة وشاعرة العصر.

لم يتح لأم نزار أن تمضي في المحاولة إلى أبعد من هذا فتركتها لابنتها نازك تبلغ بها أقصى المدى الذي وصل إليه الشعر العربي.

«نبغ في العرب عدد من النساء الشاعرات أشهرهن «الخنساء» التي فجر موت أخيها «صخر» كل ما في روحها من ينابيع الشعور، فكانت مراثيها فيه من أرق ما فاضت به قرائح الشعراء. ولا بدع، فالمرأة في هذه الناحية -في ناحية الإحساس العميق واللهفة والدموع أعظم بما لا يقاس من الرجل، فكأنما أعصابها أوتار قيثارة تخرج منها الأنغام كلما مرت بها أصابع عابث- سواء كان هذا العابث هو الزمان أم الإنسان.

وأمامنا الآن ديوان شعر أهدته إلينا ناظمته الشاعرة المرهفة الحس «نازك الملائكة» التي تحاكي الخنساء في نواحيها ليس على أخ لها كصخر ولا على زوج مثل «ابن طريف» بل على ذاتها. فهي في الليل ثائرة غضبى وفي الصباح باكية دامية لا ترى في الناس من تألفه ولا في الطبيعة ما يصرفها عن نفسها الكئيبة الحزينة»[1].

إن الأدب النسوي جزء من الأدب العام لا ينفصل عنه والفن بطبيعته نشاط وجداني ذاتي يختلف فيه الأديب عن الأديب فكيف لا تختلف الأديبة عن الأديب وما بينهما من فروق جوهرية في الفطرة والمزاج والنظرة إلى الكون.

والمرأة تظل عاطفية المزاج والمنزع تستجيب لما في فطرتها من وجدان يقظ وتنفعل بما يثير حسها المرهف.

أما النقاد العرب فلم يعترفوا بشعر المرأة إلا راثية كما الخنساء في مراثيها لأخويها صخر ومعاوية، واعترافهم بدور المرأة في المراثي يرجع لأسباب إما أن تكون اجتماعية قاهرة أو لأسباب أخرى كما تراها حركة

---

(١) إيليا أبو ماضي - في جريدة السمير، نيويورك ١٦ك٢/١٩٤٨.

التدوين والجمع التي أسقطت أشعار النساء ولم ينقلوا أناشيد الحب ويكشفوا عن مكنون الأسرار[1].

ويفخر التاريخ بأديبات كالخنساء وولادة بنت المستكفي، ولكن دور النساء في الكتابة الأدبية العربية ظل هامشياً على امتداد تاريخ الأدب العربي.

أما في الأدب العربي الحديث، فقد طرأ تقدم ملحوظ على هذا الصعيد إذ زاد عدد النساء اللاتي يمارسن الكتابة الأدبية، وزاد دورهن في الحياة الأدبية، ولم يكن ذلك وليد الصدفة، بل كان ثمرة مقدمات اجتماعية وثقافية وسياسية. وللكتابة النسائية خصوصيتها المضمونية والجمالية التي تميزها عن كتابة الرجل، وبأن هناك ما سمّته الناقدة الدكتورة ماجدة حمود خطاباً أدبياً نسوياً يتجلى في كتابات الأديبات العربيات المعاصرات بغض النظر عن موقفهن من مفهوم الأدب النسوي.

والحق أن يكون التمييز بين أدب جيد وبين أدب رديء، بغض النظر عن كون منتج هذا الفن رجلاً أو امرأة.

حياتها ونشأتها:

الشاعرة نازك الملائكة ابنة صادق جعفر الملائكة الذي درَّس اللغة العربية في المدارس الثانوية الرسمية أكثر من ربع قرن، وأمها الشاعرة أم نزار الملائكة «سلمى عبد الرزاق» صاحبة ديوان أنشودة المجد.

عاشت نفسياً في مناخ عربي كان الشعر أوضح ملامحه، فقديما تنتمي إلى المناذرة الذين استقرّوا في إمارة «الحيرة». وحديثاً هي وليدة ما يسميه ابن رشيق البيت الشعري[2].

---

(١) عائشة عبد الرحمن، الشاعرة العربية المعاصرة، ص ٤١.
(٢) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، تقديم عبده بدوي، ص ١١.

وُلدت الشاعرة في ٢٣ من شهر آب أغسطس ١٩٢٣ في «العاقولية» في بغداد القديمة حيث كانت العائلة تملك بيتاً كبيراً قديماً شاهق الجدران اشتراه الجدُّ الأكبر عام ١٨٣٠م.

كان يعيش في هذا البيت جدها والد أبيها، وأولاده، وأخوه وأولاده وأختان له على الطريقة القديمة التي كانت تسير عليها العائلات آنذاك[١].

ولعل هذا البيت وموقعه الجميل بين أشجار النخيل والبرتقال احتضن الشاعرة الصغيرة ابنة السابعة، فتقلبت في جنباته، وتنفست أهواءه، تقطف أزهار البرتقال لتصنع منها أسورة وقلائد، وإذا ما ملّت نفسها ذلك أطلقت العنان لنفسها كفراشة ربيعية حالمة حيث نهر دجلة تشاهد أسماكه الصغيرة تسبح على مرأى منها حتى تبتل ملابسها فتثير غضب أمها ووعيدها.

وفي هذا البيت الهادئ، وفي ظل هذه الأسرة التي عُرفت بالملائكة لما فيها من هدوء ووداعة، تحلم نازك مع أخوتها، وتلعب برمال التلال المحيطة به ومع أطفال الجيران تجتاز السياجات المحيطة بالحدائق لتقطف الأزهار، وتعبث بها، ومع أبناء الجيران تغدو وتروح وتمرح لاهية بهذا الكون اللازوردي الجميل.

تمتعت بموهبة كامنة في داخل نفسها، وأخذت تتفتق قريحتها قبل سن السابعة عن نظم بعض الأشعار العامية، ولخصوبة التربة الأدبية التي صقلت موهبتها وأمدتها بأدوات القياس الصحيحة والسليمة للأداء أثر بالغ.

فهذا والدها صادق جعفر أستاذ اللغة العربية لأكثر من ربع قرن مدرس النحو، كان يتعاطى الشعر، وله أرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت وصف فيها رحلته إلى إيران عام ١٩٥٦، وعندما تعرض ابنته نازك

---

(١) محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة، ص١١.

عليه قصيدة من بواكير أعمالها يرمي بها على الأرض ويقول لها في لهجة قاسية مؤنبة: «اذهبي أولاً وتعلمي قواعد النحو ثم انظمي الشعر»[1].

وكان لأبيها تأثير عميق في حياتها الفكرية والشعرية، حيث كانت تهرع إليه بكل مشكل نحوي يعرض لها وهي تقرأ لابن هشام، والسيوطي والأشموني.

أما والدتها فلها أثر واضح أيضاً في حياتها الشعرية، لأنها كانت تعرض عليها قصائدها الأولى فتوجهها وتنقدها، وترشدها.

أدخلها أبوها المدرسة الابتدائية، وتدرجت في دراستها، وكانت ميولها في هذه الأثناء تدور حول الشعر ويتولى أبوها تعليمها قواعد النحو بنفسه وحين دخلت المتوسطة كانت من البداهة والذكاء بدرجة أنها تفوقت على الطالبات في غضون شهر واحد، ونالت أعلى الدرجات، ثابرت واجتهدت.

مهّد لها أبوها طريق المثابرة والجد وساهم في تعبيد هذا الطريق وجود مكتبة لدى أبيها تحتوي على متون النحو كانت نصب أعينها مما ساعدها على البحث والاطلاع.

وفي عام ١٩٣٩م أكملت نازك الملائكة الثانوية، واستمرت حتى أنهت رسالة الليسانس في موضوع نحوي هو «مدارس النحو» بإشراف الأستاذ العلامة مصطفى جواد الذي كان له الأثر العميق في حياتها الأدبية.

قضت نازك أعوام صباها مع أسرتها، وكما فرش لها أبوها طريقاً ممهداً هيأت لها والدتها جواً شاعرياً وأدبياً حيث كانت والدتها شاعرة تنشر قصائدها في المجلات والصحف العراقية باسم السيدة أم نزار الملائكة.

---

(١) نازك الملائكة، لمحات من سيرة حياتي وثقافتي.

أما خالاها، فأحدهما: الدكتور «جميل الملائكة» مترجم رباعيات الخيام، وشاعر والآخر «عبد الصاحب» شاعر، وكذلك أخوها «نزار» الذي قرأت ودرست وتعلمت معه (أخته نازك الملائكة) اللغة الفرنسية، وكان شاعراً مُقلاً.

فلا غرو أن تكون شاعرتنا سليلة بيت عريق في الشعر، انبثقت زنبقة وسط بستان شعري، ومن خلال هذا الزخم أينعت تجربة جديدة عبَّرت عنها الشاعرة بقولها: «فتحنا أعيننا على الشعر وأنغامه، وقرأنا العروض معاً، وعشنا صبانا نتبادل قصائد الدعاية، وننظم الأهاجي الفكاهية، والألغاز، والتاريخ والتشطير والتخميس والموشح، والدوبيت، ومازلنا حتى الآن نجتمع لنظم القصائد المشتركة، وأحياناً نتبادل رسائل منظومة من أولها إلى آخرها»[١].

أعدت الشاعرة نازك نفسها بما يمليه عليها هواها، وحبها للشعر والأدب العربي، ونوّعت ثقافتها بالاطلاع والبحث في التاريخ، والعلوم وعلم الفلك، وقوانين الوراثة، والفلسفة، فتكوَّن لديها ذهن منطقي واعٍ صقلته دراسة النحو العربي القديم.

وعلى يد الفنان الموسيقار «محي الدين حيدر» درست الشاعرة الفنون الجميلة بمعهد الفنون الجميلة، المقامات الشرقية، وعزف المقطوعات «للشريف محي الدين» وكانت المقطوعات تصويرية رافعة تستمع إلى عزفها وتستمتع بها، وكان الشريف يقول عنها: «أن لها موهبة ظاهرة». ويخشى عليها من حبها للشعر أن يطغى على حبها للموسيقى. وقد حدث هذا بالفعل.

تعلمت نازك التمثيل، وفي ذلك تعليل لهذه الدراسة بأن لها منها دافعان اثنان، أولهما:

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص١٢٩.

أن تتعلم فن الإلقاء، لأنها كانت ترتقي المسرح لتلقي قصصا فتقرأها قراءة رتيبة دون أن تعرف كيف تكوّن صوتها بالانفعال، أو ترفعه وتنغّمه مع معاني القصيدة.

والدافع الثاني: أنها اطلعت على منهج دراسة فن الإلقاء فبهرها تاريخ المسرح والأدب المسرحي المعروف «بمثيولوجيا الإغريق»، وذلك لمعرفتها بمدى غنى الأدب اليوناني، ومدى ضرورته للممثل والدارس.

ثم درست الشاعرة اللغة اللاتينية، وتلهفت لهذا المطمح الذي لطالما راود خيالها ودار بخلدها، وتحمست له فحفظت القوائم التي لا تنتهي من حالات الأسماء وفصائلها، وتصرفات الأفعال وسواها مما يعتبر من أصعب ما يعرفه طلبة اللغات.

حفظت نصوصاً للخطيب الروماني المفوه «شيشرون» وأُعجبت بالشاعر اللاتيني «كوتولوس» حتى نظمت نشيداً لاتينياً على نغمة الأغنية المشهورة "At the Ballalika".

وفي عام ١٩٤٩ بدأت الشاعرة بتعلم اللغة الفرنسية في البيت مع أخيها نزار الذي كانت تربطه بها صداقة عميقة وحميمة.

وخلال دراستها في دار المعلمين العالية، كانت تساهم في حفلات الكلية وتلقي القصائد التي لا تلبث أن تُنشر في الصحف العراقية[١].

ودخلت نازك بداية نضجها الروحي والعاطفي والاجتماعي، وهي فترة عبرت عنها بقولها:

كل يوم أرى شباب حياتي ... في حمى الوحدة المريرة يذوي
وأراني أسير مرغمة الأقد ... أم في عاصف الزمان المدوي

(١) نشرت نازك قصائدها المبكرة في الصحف العراقية مما كان نذير بنبوءة ريادتها للتجديد في الشعر المعاصر.

لست ألقي حولي سوى عالم يشـ ـقى ويلقي عزاءه في الشرود
ويبيع الحياة بالمتع الحمقا ء والإثم والأذى والغرور
ويرى اللهو في الحياة أمانيـ ـه ويدعو الخيال والشعر جمعا[١]

وبمعنى آخر عبرت عن تلك الفترة وقالت:

كان هذا الطموح لغة أيا مي فيا ليتني عصيت هواه
كلما حقق الزمان لقلبي حلماً صورت حياتي سواه[٢]

ومع نضجها ووعيها الروحي والاجتماعي، نما وعيها القومي، وشهدت ثورة رشيد عالي الكيلاني الثورة القومية التي هزّت كيانها، فنظمت حولها القصائد المتحمسة[٣].

أما الأدب الإنجليزي، فقد اعتنت به الشاعرة وهي طالبة في دار المعلمين العالية، فأقبلت على قراءة شعر بايرون، وشيللي.

وفي عام ١٩٥٠ دخلت دورة في المعهد الثقافي البريطاني لدراسة الشعر الإنجليزي والدراما الحديثة، وبعدها سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة النقد، حيث أوفدتها مؤسسة روكفلر الأمريكية، وأملت عليها دراسة النقد الأدبي في جامعة «برنستن» في نيوجرسي، بالولايات المتحدة[٤]، مما أُتيح لها التتلمذ على أساطين النقد الأدبي من مثل: ديتشرد بالاكمور، وآلن دوانر، وآلن تيت ودونالدستاوفر، وديلمورشوارتز.

---

(١) نازك الملائكة، المجلد الأول من الديوان، ص ٢١٣.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) أشارت الشاعرة إلى أنها لم تنشر أي شيء من قصائدها الحماسية خوفاً من الحكم البوليسي، وظلت طي الكتمان والسرية في دفاترها الحزينة.
(٤) جامعة «برنستن» وهي جامعة رجالية ليس في تقاليدها دخول الطالبات فيها، لذلك كانت نازك الطالبة الوحيدة، مما أثار دهشة المسؤولين في الجامعة حين يرونها تتردد في ردهات المكتب وقاعات الدراسة.

عادت الشاعرة إلى العراق في عام ١٩٥١، وبدأت تتجه إلى الكتابة في النقد الأدبي، وتمكنت من إلقاء محاضرة في نادي الاتحاد النسائي أثارت ضجة كبيرة، ونقلتها إذاعة بغداد، ونشرتها مجلة «الآداب» البيروتية. وكانت المحاضرة بعنوان «المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق» انتقدت فيها عقم المجتمع العربي، ودعت إلى تحرير المرأة من الجمود والسلبية، وبهذا كان لها دور في «التنظير الاجتماعي» من خلال كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي ١٩٧٤م.

وفي عام ١٩٥٣م اضطرت نازك للسفر إلى لندن برفقة أمها التي مرضت مرضاً مفاجئاً، وأدخلتها إلى غرفة العمليات، فخرجت منها محمولة على نقالة الموتى، فهزَّ هذا المشهد كيان الشاعرة، وكان عليها أن تحضر مشاهد الجنازة والدفن وتنهض بأعبائها.

ثم عادت إلى العراق ذابلة حزينة، فقد كان لموت أمها أثر بالغ في أعماق نفسها، حيث ظلت تبكيها ليل نهار إلى أن مرضت، وتوقفت دموعها، إلا أن حزنها ظل يحفر في حياتها جروحاً لم تندمل ويرسم خطوطه معالم ألم وتفجُّع.

كتبت قصيدة «ثلاث مرات لأمي» ترثيها بأسلوب جديد لم يسبقها إليه أحد، وقامت بتشخيص الحزن فجعلت منه غلاماً مرهناً خجولاً.

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور

للغلام المرهف السابح في بحر أريج

ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

إنه جاء إلينا عابرا خصب المرور

إنه أهدأ من ماء الغدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج ....[1]

وفي المرثية الثانية أضافت كشفاً آخر عن هوية الحزن فقالت:

إنه حزننا الصبي لقينا ه على غير موعد وانتظار
لم يزل هادئاً خجولاً كما كان ومازال غامق الأسرار
جاءنا دافئاً أرق من الدمع وأحلى من رعشة الأوتار

وفي المرتبة الثالثة جسّدت مأساة الضياع والفقد فقالت:

كنزنا الغالي تركناه هنا
لحظات ثم أسرعنا إليه
والتمسناه وراء المنحنى
وعلى التل فلم نعثر عليه ..[2]

ثم ما لبثت أن خرجت من قوقعة الحزن والأسى، فانتُخبت من قِبل مديرية البعثات العراقية لدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة، وقد قُبلت في جامعة وسكنسن، إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة وسافرت بحماس فاكتسبت ثقافة غنية رائعة أخصبت ذهنها وملأتها سعادة.

في هذه الأثناء تمكنت من إعداد أبحاث، وموضوعات أدبية منوعة أفادت منها، حيث مرّنت قابليتها في النقد الأدبي.

ثم رجعت من الولايات المتحدة، وفي طريقها إلى الوطن (بغداد) عرّجت على دمشق، حيث مؤتمر الأدباء العرب الثاني في بلودان وقد دعاها للمشاركة وهي في الولايات المتحدة.

---

(١) ديوان نازك الملائكة، ج/٢، ص ٣١٥.
(٢) المصدر نفسه، ج/١، ص ٣٢٠.

استعادت الشاعرة طلاقة التعبير بالعربية، بعد أن فقدتها أثناء إقامتها في الخارج، وبدأت حياتها الشعرية في العراق بإصدار مجموعتها الشعرية الثالثة عام ١٩٥٧ «قرارة الموجة» ونشرتها في دار الآداب ببيروت.

وفي ديوانها «عاشقة الليل» عبّرت عن فكرها الحزين المتشح بالأسى والألم، وقال عبد اللطيف شرارة في الشاعرة نازك مقيّماً ديوانها (عاشقة الليل):

«أما عند الآنسة نازك فإن بواعث الكآبة تتجلّى في كل بيت من أبيات ديوانها»[(١)].

وحين سُئلت الشاعرة نازك عن الكآبة التي تغلب على شعرها فأجابت قائلة: «لعل سبب ذلك أنني أتطلب الكمال في الحياة والأشياء وأبحث عن جمال لا حدود له، وحين لا أجد ما أريد أشعر بالخيبة وأعد القضية قضيتي الشخصية[(٢)].

ويتضح كل ذلك في «قرارة الموجة» حين تقول:

نحن هيأنا له حباً وتقديساً ونجوى

وتهيأنا للقياه عيوناً وشفاهـــا

وسنلقاه مصلين كما نلقى إلهـــا

وفي نفس العام ١٩٥٧ التي أصدرت فيه مجموعتها الشعرية الثالثة، عُيِّنت مُدرسة معيدة في كلية التربية ببغداد تُدرِّس النقد الأدبي والعروض.

وكما هزت كيانها ثورة رشيد الكيلاني، أثَّرت في حياتها ثورة ١٤ تموز أعنف تأثير، واستقبلتها بقصيدة ساخنة بدأتها:

(١) عبد اللطيف شرارة، مجلة الأديب البيروتية، آذار ١٩٤٨.

(٢) لمحات من كياني وثقافتي.

فرح الأيتام بضمة حب أبوية

فرحة عطشان ذاق الماء

فرحة تموز بلمس نسائم ثلجية

فرح الظلمات بنبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية

تفرح بالثورة، وتُحذِّر من مؤامرات أمريكا والصهيونية العالمية:

السوق صحا يا ورد حذار

من نقمته الصهيونية

ومخالبه الأمريكية ..

وعلى إثر انحراف عبد الكريم قاسم، وقضائه على مبادئ القومية، اضطرت الشاعرة إلى ترك العراق حيث بيروت، وهناك نشرت إنتاجها القومي في مجلة «الآداب» طيلة عام كامل، ثم عادت إلى العراق.

وفي العام الذي عادت فيه إلى العراق، تعرفت إلى زميل جديد في قسم اللغة العربية هو الدكتور عبد الهادي محبوبة خريج جامعة القاهرة، وفي منتصف عام ١٩٦١ تزوجا، فكان لها نعم الصديق والرفيق والزميل.

وفي عام ١٩٦٢ أصدرت أول كتاب في النقد الأدبي هو «قضايا الشعر المعاصر» درست فيه الشعر الحر دراسة خاصة مفصلة. أهدته إلى الرئيس جمال عبد الناصر، متحدية عبد الكريم قاسم الذي كان يمقته أشد المقت(١).

وأخذت على عاتقها الكتابة في الشعر وموضوعاته ففي عام ١٩٦٤

---

(١) لمحات من حياتي وثقافتي، ص ٤٥.

ألقت محاضرات حول الشعر في موضوع تختاره هي فعكفت على كتابة كتاب عن الشاعر «علي محمود طه» الذي تأثرت بشعره خلال فترة صباها يوم كانت طالبة في معهد الفنون الجميلة، حيث تأثرت بالشعر الحديث؛ شعر محمود حسن إسماعيل، وبدوي الجبل، وأمجد الطرابلسي، وعمر أبو ريشة، وبشارة الخوري وأمثالهم.

ويدأ بيد سافرت هي وزوجها عبد الهادي محبوبة لعمل ي تأسيس جامعة في البصرة.

وفي أواخر عام ١٩٦٨ عادت إلى التدريس في كلية التربية لمدة سنة واحدة، غادرت بعدها العراق إلى الكويت للتدريس في جامعتها.

وفي أول سنة ١٩٦٨ صدرت لها مجموعة شعرية رابعة عنوانها: «شجرة القمر» ظهر فيها تطور واضح عما كان عليه شعرها في المرحلة السابقة.

تأثرت الشاعرة نازك بشعراء الكآبة أمثال كتيس الإنجليزي وأبدعت في التصوير والتعبير في قصيدة: «لعنة الزمن»

كنا كالأمواج الخرسى ... في عينينا لون الشمس

في وجهينا الوقرين خشوع ... المغرب والأبد الخلاق

كنا قد كفّنا الماضي ودفنا ... اللهفة والأشواق

في الظلمة في صمت الأعماق

وكذلك نرى الشاعرة تولع بالرمز وتنزع إلى الحب وتخشاه وتنزع إلى الحياة وتخافها، تسأل هل؟ ومتى؟

هل ومتى لحن جنون ضارعة وشفاه

وجوابهما: إن شاء الله

وتواصل خط الضياع، والخوف، والانقسام على النفس:

يا صمت نفسي عدتُ عدتُ إليك بعد سُرى سنين

ضاقت بتطوا في البحار

وشكا النهار

ما حمَّلته رؤاي من عبء الحنين

لم ألقَ غيرك لي نصيرا

في ظلمة الليل المضلّ

فافتح لي الباب الأخيرا

دعني أمر

أنا وظلي ...[1]

كان لثقافة الشاعرة الواسعة أثر واضح في شاعريتها، وتطلعاتها في ارتياد الجديد في عالم الشعر ومجاهله المختلفة مما كان ينبئ عن ريادتها لحركة الشعر الحر.

وفي مقال للدكتور عبد العزيز المقالح يقول فيه:

«نشرت نازك قصائدها المبكرة في الصحف العراقية مما كان نذير نبوءة ريادتها للتجديد في الشعر المعاصر. وقد اعترفت للشاعر الكبير «باكثير» بالأثر الذي تركته محاولاته، وبدوره الواضح على تجربتها الشعرية الجديدة»[2].

وتعترف الشاعرة بريادتها للشعر الحر، تُنحي بذلك جانباً الشاعر بدر

---

(١) نازك، الأعمال الشعرية الكاملة، «لعنة الزمن»، ج١، ص: ٣٢.

(٢) عبد العزيز المقالح، مقال في مجلة العربي، ص ١٣٨، عدد إبريل ١٩٨٦م.

شاكر السياب فتقول: «وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا»[1].

تألقت الشاعرة نازك نجماً لامعاً في عالم الشعر، ففي عام ١٩٧٠ صدرت مطولتها الشعرية «مأساة الحياة وأغنية للإنسان». تبحث فيها عن السعادة، يحدوها الخوف والرحيل والموت فتقول:

ها أنا أرحل يا أشجار عنك　　تحت عبء من شرودي وخشوعي
ليتني أجرؤ أن ألقى عليك　　نظرة ثانية دون دموع

تفرد بالشعر فتسمعها الكائنات، وتطرب لنشيدها بكل اللغات وتعبر عن حالتها النفسية بترجمتها قصائد عن الإنجليزية، كقصيدة «البحر» للشاعر ج.غ. بايرون، وقصيدة «النهر المغنى» للشاعر كريمس همفريس، وقصيدة «أسفار» للشاعر روبرت بروك.

وكما ترجمت عن الإنجليزية، ترجمت عن الفرنسية لبروسبير بلانشمين.

شدت الشاعرة بقصائد كلها أسى وحزن، يلفها خيط بائس يُعبِّر عن الضياع والجراح والأجراس السوداء، والإحساس بالغربة والانسحاب من الحياة:

وأنفر من كل ما في الوجود　　وأهرب من كل شيء أراه
ففي عمق نفسي صوت غريب　　يُعلِّم قلبي ازدراء الحياة

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٥، نشرت في مجلة العروبة في عددها الصادر في أول كانون الأول ١٩٤٧م. عبرت فيها عن مشاعرها نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وتقول فيها:

سكن الليل
اصغ إلى وقع صدى الأنات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات
الموت، الموت، الموت
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت.

ولكن هذا لا يمنع شاعرتنا من محاكمة النفس، وإتاحة الفرصة للتأمل، وحب الحياة:

سأحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصور

ملأى بألوان الخيال

وهناك في أضائها ألقى الجمال . . .[1]

كما كتبت لحن النسيان:

لِمَ يا حياة

تذوي عذوبتك الطريفة في الشفاه؟

لم وارتطام الكأس بالفم لم يزل

في السمع همس من صداه؟

أضنتها الحياة وأثقلتها الأحزان والآلام، وهزت كيانها ثورة رشيد الكيلاني على نوري السعيد، فكتبت «أغنية للأطلال العربية» دندنت حول فلسطين، وما كادت ترى صورة قبة الصخرة بالقدس حتى زُلزلت فنسها، وكتبت تقول:

يا قبة الصخرة

يا ورد، يا ابتهال مضيئة الفكرة

ويا هدى تسبيحة علوية النبرة

يا صلوات عذبة الأصداء

جاشت بها الأبهاء..

إلى أن تقول في مقدمة «الصلاة والثورة: «فالصلاة هنا معادل هي

---

(١) ديوان نازك، المجلد الثاني، ص ٣٦٩.

للقيم الثورية، والقيم الجمالية، والقيم الإنسانية وهي تربية للروح والجسم وإكمال لإنسانية الإنسان»[1].

متى نصلي؟ إنما صلاتنا انفجار
صلاتنا ستُطلع النهار
تسلح العُزَّل، تُعلي راية الثوار
صلاتنا ستشعل الإعصار
ستزرع السلاح والزنبق في القفار
تحول اليأس إلى انتصار . . .

وكما شغلتها همومها وأحزانها، والدموع شغلتها نفسها بما يدور في العالم العربي، ففي قصيدة «القنابل والياسمين» عن ليلة ١٠/ ٤/ ١٩٧٣ عبرت عن دهشتها وحيرتها لما حدث حين اقتحم الجيش الصهيوني بيروت وصيدا وهاجم المخيمات، وقتل ثلاثة من قادة الفدائيين وغادر البلاد دون أن يعترضه أحد.

وعن «سبت التحرير» عندما بدأت القوات العربية تحرر سيناء والجولان. فانبرت الشاعرة تفرغ شحناتها المتوترة، وتعمل دون أن تدري على اعتدال المشاعر والأحاسيس»[2].

السبت ميلاد جديد
ومياه غسلتنا، طهرت كل زوايا عارنا
سبتنا يا شفق الورد على أشجارنا
سبتنا يا طائراً أخضر يا إطلالة الفجر الوليد...

ولم يقتصر دور الشاعرة على مجرد الكشف عن قلق العصر، ومبعث الألم فيه، وإنما أسهمت بتقييم الموقف الإيجابي الملتزم بقضايا الأمة.

---

(١) مقدمة الصلاة والثورة.
(٢) محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك، ص ٢٨٨.

ولما ظلت طيلة حياتها في صباها وشبابها حيرى لا يُشكِّل الدين عندها اهتمام المؤمن بالله الواثق به، اهتدت إلى الله، وإلى الرسول صلى الله عليه وسلم، واتصلت بدوائر المتصوفة، وكان لها رأي في التصوف تقول فـ ،: «تسألني عن التصوف ولست متصوفة، إلا إذا كان حب الله العلي القدير يكفي وحده لاعتبار المرء متصوفاً، فأنا شديدة الحب له سـ نه، واقضي أوقاتاً طويلة في بعض الليالي أناجيه، وأُمجّده، وأتغنى بجماله وروعة خلقه».

صارعت الشاعرة نازك المرض من أجل البقاء، وخانتها الذاكرة وهي تنتظر ما عاشت تتوجس منه، وعاشت شيخوختها في جمهورية مصر العربية حيث وافتها المنية يوم الأربعاء في القاهرة عن أربعة وثمانين عاما أثر هبوط حاد في الدورة الدموية، وشيعت الجماهير المحبة لها ولفنها جنازتها يوم الخميس.

وفي نهاية المطاف نرى أن شعر نازك سار على ثلاث مراحل كما رآها الدكتور محمد عبد المنعم خاطر[١] في دراسته لشعرها بدءاً بمرحلة التعبير عن التجربة وتتمثل في: مأساة الحياة بصورها الثلاث وعاشقة الليل.

ثم المرحلة الثانية «مرحلة الوعي بأبعاد التجربة وتتمثل في شظايا ورماد، وقراءة الموجة، وشجرة القمر».

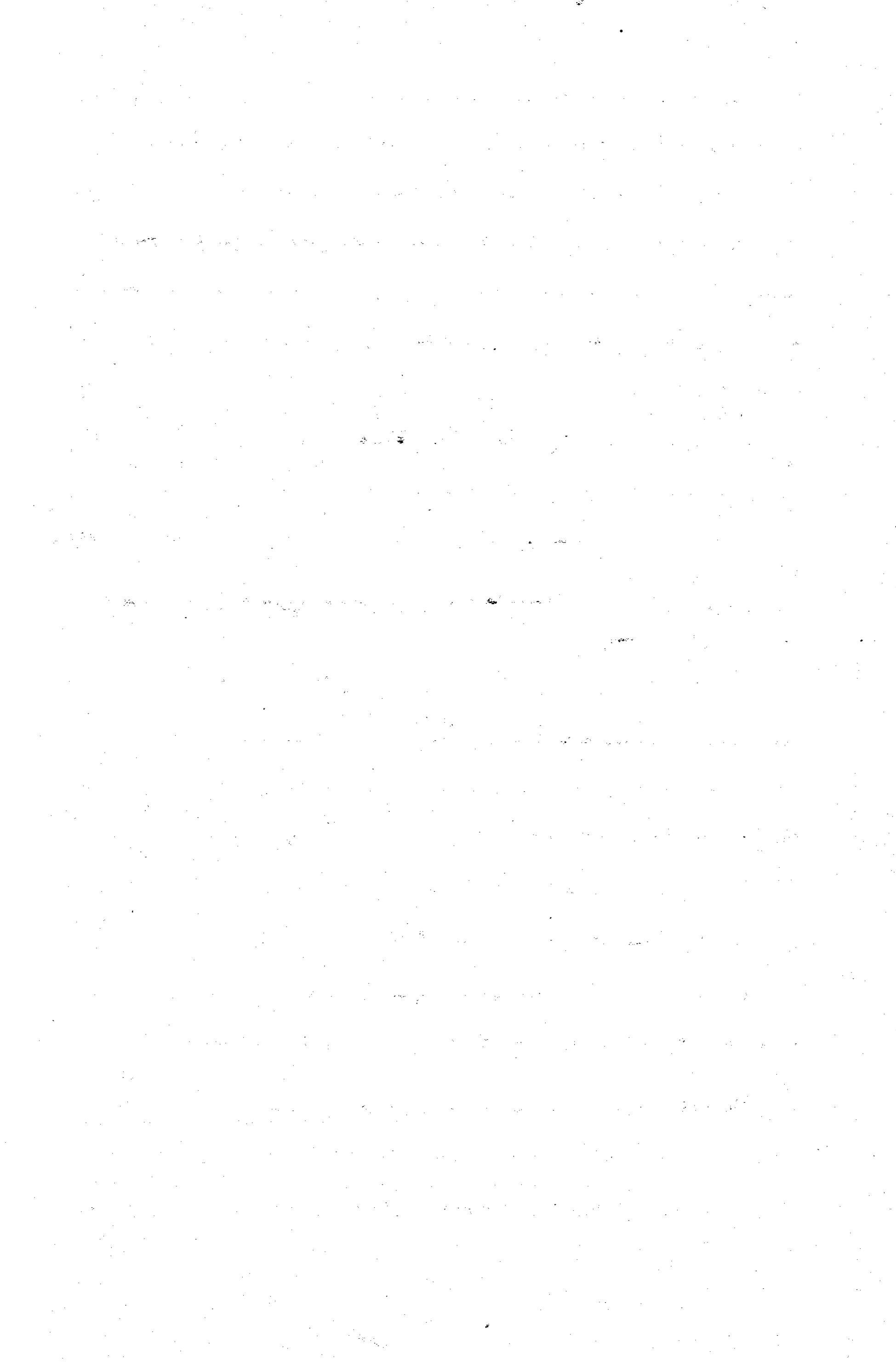
وأخيراً المرحلة الثالثة مرحلة الإعلاء والانطلاق بالتجربة إلى آفاق روحانية سامية وتتمثل في «للصلاة والثورة» ويغيِّر ألوانه البحر».

---

(١) دراسة في شعر نازك الملائكة، ص: ٢٨٨.

الباب الثالث

الأسطورة في شعر رواد الحداثة العراقيين



الأسطورة في الشعر: قديمه وحديثه

شغلت الأسطورة الفكر الإنساني منذ فجر التاريخ، وقد لجأ الإنسان إلى الأسطورة لتصوير الأفكار والأفعال الخارقة التي لا يستطيع تنفيذها في الواقع، فهي أشــبه ما تكون بالحلم حين يعبر فيه الإنسان عن أحلامه ونزعاته ورغباته التي يعجز عن تحقيقها على أرض الواقع.

وبمرور الزمن أصبحت الأسطورة جزءا من خيال الإنسان يلجأ إليها لإضفاء نوع من الغرابة والقوة والابتكار على أفكاره ومواضيعه الخرافية مما جعله يهتم بالأسطورة.

وتعرف الأسطورة بأنها : «الشكل الرمزي الذي تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة إليها حقائق وجودية وكونية»[١].

وهي بهذا التعريف تصور الوجود تصويرا خاصا تجسده المعطيات الثقافية للأمة.

وفي تعريف (كامبيل) يرى بأنها : «الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفد إلى مظاهر الحضارة الإنسانية»[٢].

ولقد اعتبرت الأسطورة عنصرا متمما للتاريخ والعلم في عهد « فيكو»

---

(١) محمد عبد الحي، الأسطورة الإغريقية، دار النهضة العربية ـ القاهرة، ١٩٧٧م.

(٢) السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م، ص ١٤١.

العالم السوسيولوجي الألماني، وعلى يد الرومانسيين والناقد «كلولريدج» ١٧٧١ / ١٨٢٤.

أما علماء الميثولوجيا فيعتقد البعض منهم أن للأسطورة نوع من تلك الحكايات التي تتضمن العديد من النصائح، والتي تشجع الإنسان بدورها على العادات والتقاليد الفضلى، والابتعاد عن الأعمال السيئة.

والبعض الآخر يرى أن الأسطورة تجسد علامات ودلالات وظواهر طبيعية، وأن كل حادثة من تلك الحكايات الأسطورية هي نوع من رموز ودلالات الظواهر الطبيعية التي تحدث في محيط المجتمع البشري.

وقد ينظر إليها آخرون بموجب نظرية دينية ويربطون الحكايات الشعبية والأسطورية والدين ببعضها البعض، ويقولون أن الأسطورة كالحلم، وكنوع من التعبير عن الرغبة الجامحة للاشعور الباطني التي تظهر نتيجة لعلاقة الطفل بأعضاء الأسرة.

وبهذا التنظير أضحت الأسطورة حقيقة إنسانية في أعماق اللاوعي الإنساني حيث تجسد الأعمال الكبيرة للإنسان وأنها إبداع طبيعي من إبداعات العقل المبدع، وموضوع قديم في فلكلور الشعوب، وهي نتاج الفترة التي كان الإنسان يقف مكتوف اليدين أمام الظواهر الطبيعية.

ويقسم العالم السوسيولوجي (فيكو) عصر الأسطورة إلى ثلاثة أقسام هي : عصر الآلهة، وعصر الأبطال، وعصر الإنسان الاعتيادي.

أما علماء النفس، فقاموا بإحياء الأسطورة لتؤدي دورا هاما اليوم، حيث يخلق الإنسان أساطيره بموهبته وطبيعته وقوة خيالية واسعة، معتمدا في بداياته الشعرية برموز من الأساطير يستخدمها لتعزيز متن القصائد وخلق نوع جديد من الصراع بين عنصري الخير والشر في قوالب سياسية أو اجتماعية.

فالأسطورة بؤرة إشعاع تغذي الحضارة الإنسانية، وفي العصر الحديث صارت الأساطير مصدرا خصبا للأدب شعره ونثره، بل أضحت منهجا وتيارا سلكه الشعراء بطرق مختلفة مستفيدين منها في أبعاد فنية ومعنوية.

و«الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه» كما يقول ريتشارد تشيز، حتى أن بعض الدارسين يرجع الصورة في الشعر العربي إلى أصول أسطورية[1].

والأسطورة ليست مرادفا للخيال أو الكذب أو الإيهام، كما أنها ليست مقابلا للواقع، فهي واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك بالنسبة لمعتنقيها.

وهي أم الفنون، فالفنون بدأت مع الأسطورة وقد كان بعضها جزء من الأسطورة، ولقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة، فالإنسان الأول في موقفه من الطبيعة ومحاولته أن يتواءم معها حاول أن يتحكم في نفعها وضررها، وأول قوة حية يستطيع بها أن يدفع أذى الطبيعة الحية والصامتة وأن يعيش معها في انسجام.

وهذه الكلمة التي هي الأسطورة بوصفها صوتا أخذت ألواناً عدة، وصاحبتها حركة إيقاعية وأدائية، وانتهى الأمر بها إلى أن تصور ملونة ومنحوتة.

ويحدد «لويس سبنس» العلاقة بين الأسطورة والشعر بأن بعض أشكال الشعر الأولى ـ وربما أنقاها ـ نتاج مباشر لحلقات من الانطباعات الطبيعية في ذهن الإنسان، وعلى هذا فإن الشعر والأسطورة انبثاق من الطبيعة[2].

والشعر العربي ليس بدعا من الفنون الشعرية الإنسانية، فقد ارتبط

(١) ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، ص ٢٨٨.
(٢) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مجلة فصول، ص ٣٣.

بالأسطورة إلى حد كبير، وما المعلقات السبع أو العشر إلا مثال وأنموذج أسطوري ؛ لأنها علقت على أستار الكعبة فيما يختص بقداسة الكلمة، وارتباطها بالقوى الكونية.

أما الشاعر العربي فقد اتصل بالقوى العليا، وروي عن الأعشى أنه ينادي شيطانه عندما يحتاج إليه فيجيبه في قوله :

«دعوت خليلي مسحلا ودعوا له»

وكانت تنتاب الشاعر حالات تخرجه عن المعتاد، فلقد عاش جرير هذه الحالات لحظة الخلق الفني بصورة غير الصورة التي يعيشها في حياته اليومية، فهو يهيم ويحبو على الفراش ويقضي الليل عريانا.

لقد عرف الأدب العربي شيئا من هذه الأساطير، ومنها ما نسب إلى أمية بن أبي الصلت من حكايات عن الخوارق والعجائب في معرفته للغة الحيوان والطير فيذكرون : أنه كان جالسا مع قومه فمرت بهم غنم فثغت شاة، فقال للقوم : هل تدرون ما قالت الشاة؟ قالوا : لا.

قال : إنها قالت لسخلتها : مري لا يجيء الذئب فيأكلك كما أكل أختك عام أول في هذا الموضع. فقام بعض القوم إلى الراعي فقال له : أخبرني عن هذه الشاة التي ثغت. ألها سخلة ؟ فقال : نعم، هذه سخلتها. قال : أكانت لها عام أول سخلة ؟ قال : نعم، وأكلها الذئب في هذا الموضع.

وأورد أمية كثيرا من العجائب والقصص الخيالية والأساطير الخرافية ومنها قصة «الديك والغراب».

«إذ كان الغراب والديك صديقين متلازمين جمعهما حب الخمر وعشق الحانات، وكان الديك صاحب أجنحة قوية يطير بها بعيدا، ولم يكن صديقه الغراب يملك أجنحة قوية يقوى بها على الطيران، وفي مرة

بينما هما متنادمان طلب الغراب من الديك أن يعيره أجنحته ؛ لأنه تقرر أن يحج وسوف يرجع إليه سريعا قائلا له :

ولا غرو إلا الديك مدمن خمرة نديم غراب لا يمل الحوانيا
ومرهنه عند الغراب حبيبه فأوفيت مرهونا وخلفا مسابيا

وعاتب الغراب الديك حينما حثه على العودة إليه، وطمأنه بأنه حريص على العودة إليه، فكيف يتأخر عليه وقد أسداه معروفا؟! وكيف يتأخر وهو عازم على الحج ؟

فرد الغراب والرداء يجوزه إلى الديك وعدا كاذبا وأمانيا
بأية ذنب أم بأية حجة أدعك فلا تدعو علي ولا ليا
فإني نذرت حجة لن أعوقها فلا تدعوني مرة من ورائيا[1]

وحينما تأخر الغراب امتلأ قلب الديك ذعرا وتيقن أن لا معين له، وحينما انبلج الصباح صار الديك يصيح مناديا الغراب وراجيا عودته :

هنالك ظن الديك إذ زال زوله وطال عليه الليل أن لا مناديا
فلما أضاء الصبح طرب صرخة ألا يا غراب هل سمعت ندائيا

وردت القصة في كتاب الحيوان مع بعض الاختلاف، وكذلك وردت عند الأصمعي بصورة أوسع مع بعض الاختلاف[2].

وقال أمية في شأن الهدهد بعد أن زعمت العرب أن القنزعة التي على رأسه هي ثواب من الله تعالى على ما كان من بره لأمه . . . فقال :

غيم وظلماء وغيث سحابة أزمان كفن واستراد الهدهد
يبغي القرار لأمه ليجنها فبنى عليها في قفاه يمهد

---

(١) أمية بن أبي الصلت. حياته وشعره، الحكايات والقصص ص ٨٨.
«إشراقة طه أحمد عبود، رسالة دكتوراه، جامعة الخرطوم».
(٢) كتاب الحيوان ج ٤، ص ١٩٧.

مـهـدا وطـيـئـا فـاسـتـقـل بـحـمـلـه   في الـطـيـر يـحـمـلـهـا ولا يـتـأود
مـن أمه فـجـزى بـصـالـح حـمـلـهـا   ولـدا وكـلـف ظـهـره مـا يـعـقـد
فـتـراه يـدلـج مـا مـشـى بـجـنـازة   فيها وما اختلف الجديد المسند[1]

وكما الحلم تكون الأسطورة تشرح حكايات بلغة الرمز، فيها حشد مهول من الأفكار: دينية وفلسفية وأخلاقية، وإذا ما فهمنا هذه المفردات الأسطورية انفتح أمامنا عالم يزخر بالمعارف الفنية الغنية والرؤى الجديدة.

وبتعدد المدارس العلمية وما أسفرت عنه من نظريات في نشأة الأساطير تعددت أنواعها، فمنها:

١ : الأساطير الكونية (أساطير الخلق).

٢ : الأساطير التعليلية (أول محاولة انسانية لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء في غياب الأسلوب العلمي، وهي أجوبة قصصية لأسئلة علمية).

٣: الأساطير الحضارية (وهي التى تعكس صراع الإنسان القديم مع الحياة من أجل الانتقال من مرحلة إلى أخرى، وتعكس موقف الإنسان من الكون والحياة).

٤ : الأسطورة الرمزية (أصبحت وسيلة للإبداع الفني والشاعرية).

٥ : أسطورة البطل المؤله.

لغة الأسطورة:

أما لغة الأسطورة فهي لغة متوترة، متوهجة بالإيحاء تعمل على تشكيل النص وفتحه تزامنيا، مما يؤدي إلى فتح بؤر إشعاعات داخلية

---

(١) الديوان ص ٥٦.

وخارجية عميقة الغور، وبهذا يمنع البعد الأسطوري تحول النص إلى نص مغلق بل يفتحه تزامنيا، وتوليديا[1]، فيعود تموز وتزدهر بابل، ويرجع الزمن يتوالد من جديد في دوائر تتسع أكثر فأكثر إلى ما لا نهاية كما يصور الشاعر (بدر شاكر السياب) ذلك في قصيدته «مدينة بلا مطر» فيقول :

صحا من نومه الطيني تحت عرائس العنب

صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها

وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها

صفير الريح في أبراجها، وأنين مرضاها . . . . . .[2]

واستلهم الشاعر الأسطورة، فكان استعمالها شبيها بالإشارة، أو تضمينا لأساطير، أو شخصيات أسطورية بوصفها ميراثا معرفيا أو معرفة ثقافية من دون وضوح لتفاعلها مع الجانب الوجداني والانفعالي، وانصهارهما «الأسطورة والوجدان» معا، ليكونا بنية من بنى القصيدة، فتتحول الأسطورة في إطار فكري يضم الأدب، ويتخطى الأدب الحدود المحلية والآنية، ويغدو تعبيرا عن حقيقة إنسانية شاملة.

وفي قصيدة «مدينة بلا مطر» يتكئ السياب على عدة اقتباسات وتضمينات شعرية يجمعها في طابع ترميزي عام راميا من خلاله بعدا وظيفيا جديدا لتأدية الرمز دوره الجديد، ويفيد الشاعر من عملية التوحيد بين أساطير الخصب والنماء وأساطير الموت والعذاب في سبيل إغناء ملحمه السياسي في مونولوج درامي يعمد السياب فيه إلى تدفق الحوار.

فالشاعر في «صحا تموز» يصور الجفاف واليبس، ويجعل الأمل في

---

(١) شفيق المعلوف، مجلة فصول، الحداثة، ص ٥٧.
(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٦٠.

النماء وشيك الحدوث حين توشك ولادة الثورة أن تدق ناقوسها، فكل صورة للعقم تقابلها صورة أخرى للأمل والخصب.

ومن هنا يرى «فراي» أن الأسطورة عنصر بنائي في الأدب لأن التراث الأدبي حل محل الأساطير.

وإذا كانت الأسطورة استلهاما لمكونات ساكنة في اللاوعي الإنساني، فقد استطاعت أن تتخطى العصور وتجد استجابة في نفوس الشعراء والمتلقين.

ولقد شهد النصف الأخير من هذا القرن تحولا في بناء القصيدة العربية، فنهض جيل من الشعراء يستخدم الأسطورة، فكانت «إرم ذات العماد» لنسيب عريضة، في قصيدته : (نار إرم)، عام ١٩٢٥م، وكذلك استعمل إيليا أبو ماضي أسطورة (العنقاء) في قصيدته رامزا للسعادة المستحيلة، أما شفيق المعلوف فقد استخدمها عام ١٩٣٦م بحشد كبير من الشخوص الأسطورية في قصيدة «عبقر» لكن استعماله لها كان قصصيا لا رمزيا كما تقول «سلمى الجيوسي» : «أنه كان سردا قصصيا أو وصفا للشخوص الأسطورية كما تقوله الأسطورة نفسها»[(١)].

وبترجمة «سليمان البستاني» (الإلياذة) لهوميروس، فإن ذلك من شأنه تنبيه الشعراء إلى مصادر أسطورية في التراث العربي والإسلامي نفسه، وكذلك ترجمة «جبرا ابراهيم جبرا» كتاب (الغصن الذهبي) لجيمس فريزر، ساعد الشعراء العرب على تعرف الأسطورة الإغريقية، ومنهم من رجع إلى الأساطير التراثية مثل شعراء الحداثة، بل وصنعوا أساطيرهم الخاصة مثلما فعل (السياب) مع بلدته.

---

(١) مجلة عالم الفكر / يوليو ١٩٧٣ص ٥٢ / هامش ٧١ م /٤/٤/٢

«جيكور»، وأدونيس مع «مهيار الدمشقي».

ولقد ربط جيمس فريزر الأسطورة بالطقوس الدينية، واستخدمها سبيلا إلى دراسة الفكر الإنساني مستندا إلى نظرة دينامية تطورية تقول: «بأن الأسطورة تنمو في الدين والأدب والفن بعد أن تموت الطقوس التي كانت علة وجودها، وبذلك كان أول من عارض منهج العلماء الأسطوريين في القرن التاسع عشر في تفسير الأسطورة تفسيرا تاريخيا يربطها بأحداث وقعت في الماضي البعيد.

إن كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر ذو أهمية كبيرة بما كان له من أثر كبير في الأدب والنقد، وتعود أهميته إلى ربطه الأسطورة بالطقوس الدينية لما تقوم به هذه الطقوس من دور أساس في الحضارة الإنسانية، ولأن الطقوس كما يراها «فراي» هي مضمون الفعل الدرامي، وتعد نماذج أصيلة تشكل مبدأ بنائيا في العمل الدرامي[1].

ويحمل لنا القرآن الكريم آية تدل على وجود الأساطير الطقوسية عند العرب على الرغم من معالجة عالم الأساطير الخارقة في الشعر العربي الغنائي، فقال تعالى: «وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية»[2].

واستعان الشعراء بالقرآن الكريم كمادة خصبة ثرية تذكرهم بالأمم البائدة والإشارة إلى أماكن وشخصيات، فذكر قصة الخضر وموسى، وأصحاب الكهف، وذي القرنين، والمسيح عليه السلام.

عرف العرب الغناء والرقص المصاحب للعبادات الطقوسية، إلا أن كتب التاريخ والأدب لم تحفظ لنا إلا النزر اليسير من هذه الطقوس،

---

(١) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤م. ص ١٩.

(٢) الأنفال، آية ٣٥.

ولكنها أشارت إلى تراث أسطوري في التقاء البطل الخارق والساحر والمارد والحية ذات الرأسين، والحيوان الخرافي «الغول» التي قتلها «تأبط شرا» والتي يصفها لنا في شعره:

إذا عينان في رأس قبيح — كرأس الهر مشقوق اللسان
وساقا مخدج ولسان كلب — وثوب من عباء أو شنان[1]

إلا أن الشعر العربي القديم تعامل مع الأساطير بشكل يختلف عن تعامل الشعر الحديث الذي سمي بشعر الأسطورة، لما له من صلة وشيجة بالأساطير الغربية وتقديمها في صورة رمزية تعبر عن تجربة الشاعر الحديث.

ولقد نسج الشاعر في أساطيره أعمالا من حيث الشكل والمضمون، ومن حيث الوظيفة والغاية، فمنها ما يقع تحت باب السرد القصصي العادي (الحكي)، ومنها ما يقع في باب التركيب القصصي الفج، أو الناضج المتطور.

ونهض الشعراء ينفضون غبار الماضي رافضين القصيدة الكلاسيكية، فأحدثوا أسلوبا جديدا في البناء الشعري يتمثل في التحرر من قيود الوزن والقافية، وتوليد إيقاعات جديدة لم تألفها الأذن العربية، وتحويل الواقع التاريخي شعرا، فكانت الأسطورة في الشعر كما يرى «فراي طقسا، وحلما، وأن الشاعر يحقق هذا التحول بالبناء والرمز[2]..

الرمز إذن هو نموذج أصيل يعبر عن حقيقة إنسانية مطلقة عبرت عن ذاتها في الأساطير، فيغدو الشعر والأسطورة شيئا واحدا، لا يستطيع أن يتخلى عن دوره الحضاري، وعن هويته الإنسانيه، فهو تعبير عن القضايا

---

(١) بطرس البستاني، الشعراء الفرسان، ط/١، دار المكشوف، ص ٢١٠.
(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت، ص: ٩١-٩٢

الحضارية والإنسانية منطلقا من توليد الرمز الذي يجسد مكنونات اللاوعي الإنساني العام.

لقد عرف العرب ذخيرة كبيرة من الأساطير، وتكررت الأسطورة عبر الأديان تعبر عن نموذج الموت والإنبعاث، وتؤكد إنسانيتها باستمرار متجسدة في المكان والزمان، وفي الأشخاص والحيوان، فأجرى العرب الحكمة والأمثال على ألسنة الحيوان، وأجروا بينها الحوار، وأداروا المناقشات، ومن جلجامش السومري وسعي البطل «جلجامش» إلى الخلود والأبدية واصطدامه بحقيقة الموت إلى تموز «أدونيس»[١] ورحيل عشتروت للبحث عنه، وارتباط موت تموز وانبعاثه بموت الطبيعة في الخريف وعودتها إلى الخصب والعطاء في الربيع.

كما عرفت أسطورة «ايزيس» الآلهة الأم الكبرى عند الفراعنة، و«أوزيريس» إله الخصب.

وفي التراث الإسلامي الشيعي كانت قصة مقتل «الحسين» تشبه أساطير الموت والإنبعاث التي تؤكد غلبة الحياة على الموت وصار الحسين كالمسيح الذي أعطى المرأة السامرية ماء الحياة، وكـ «إلياس» الذي أكل مع الرسول (صلى الله عليه وسلم) من طعام الجنة[٢].

ثم أضحت صورة الفدائي الفلسطيني أسطورة تجسد انموذج الموت والإنبعاث، لأنه يفتدي بموته الأمة ويعطيها حياة، ليصير الفدائي تموزا ومسيحا وخضرا وحسينا، وأصبح الموت في أرض فلسطين الأم هدفا ومطمحا لتحقيق ميلاد جديد[٣].

---

(١) تعني «السيد» في اللغة العبرية (أدون).
(٢) ريتا عوض، أسطورة الموت، ص ٨٩.
(٣) المصدر نفسه.

تأثر شعراء أوروبا قديما بالأسطورة، وأفادوا منها، ومنهم «أديث ستويل»، و«إليوت»، وفي قصيدة «الأرض اليباب» يجسد فيها إليوت فكرة الخصب التي تتعلق باهتياج الذاكرة والرغبة، فنراه يستخدم الألفاظ الأسطورية في علاقات دلالية حين يقول:

... وتلك الجثة التي زرعتها في العام الماضي في حديقتك

هل بدأت ترسل عساليجها؟

أتراها تتبرعم هذا العام؟ ...[1]

يصور إليوت الجثة وعلاقتها بالحلم المرعب (الكابوس)، بذبح الآله كما جاء في كتاب «جيمس فريزر» المعروف ب (الغصن الذهبي)، والجثة في نفس الوقت هي ذكرى مدفونة، وهذا نوع يستخدمه إليوت كثيرا ويمكن التقاطه في القصيدة تحت مسمى «تداعي الذكريات» كما في قوله:

من أجل هذا الصلاح

الذي يقودك إلى أعلى درجة في السلم

أرجو أن تتذكر آلامي في الوقت المناسب ...

ولقد نبهت قصيدة «الأرض الخراب» شعراءنا إلى نتاج إليوت كله، فتأثروا به ومنهم: صلاح عبد الصبور وخليل حاوي، والبياتي، والسياب، ونازك، وعلي أحمد سعيد، ويوسف الخال، ومنهم من تأثروا به واستقوا منه بصورة مباشرة، وآخرون بصورة أخرى.

واتفق النقاد وأجمعوا على تأثير إليوت في شعرائنا المحدثين، وفي سواهم، ولقد تأثر إليوت ب «جيمس فريزر» الذي حطم الشكل النموذجي

---

(١) ف. ر. ليفز، اتجاهات جديدة في الشعر الإنكليزي، ترجمة عبد الستار جواد، دار الثقافة والإعلام، ١٩٨٧م. ص: ١٠٠.

القديم للرواية بتأثير من مكتشفات «فرويد» ووقائع أسطورية خاصة، بل استطاع أن يحطم بدوره إطار القصيدة المعاصرة بالاعتماد على التتابع العاطفي، وتداعي المعاني اللامترابطة، وعلى عنصر الإيحاءات المعقدة التي تزود القصيدة بأبعاد سيكولوجية غير متوقعة وتؤدي فيها دورا أساسيا[1].

وتأثر شعراء الحداثة بإليوت، ولكنهم رأوا أن ينأوا عن كل ما فيه سهولة وابتذال، فكانت الأسطورة ملاذا لهم بما لها من جاذبية تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، والربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر والماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية.

ومثلما صنع إليوت بشعره حيث أتاح لقرائه أن يتجاوبوا معه شعريا دون أن يكونوا ملمين بأصول كل الإشارات الأسطورية والرمزية التي وردت في شعره، استطاع الشعراء الرواد أن يستعملوا الأسطورة استعمالا جيدا يجعل للقارئ قدرة على الانفعال بالعبارة حتى وإن لم يلم بالأسطورة، وأقاموا ترابطا عضويا بين الشعر والأسطورة، وأن الاهتمام بالأسطورة لا الأسطورة ذاتها بل روح الأسطورة، واستلهموها في نتاجهم بطابع يتميز بالجدة، بل صنعوا أساطير عصرهم بثقافتهم وقدرة استجابتهم للأشياء، فقدموا تجاربهم الشعرية في صور رمزية متجذرة في التاريخ الإنساني، وربطوها بالحاضر وبالتجربة الحالية وصاغوها بتجارب قوية التعبير نابعة منها لأن القيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة إلى صفة الديمومة، أو القدم، بل استوعبوا رموز الأسطورة وأخضعوها في الشعر لما يسميه الدكتور «عز الدين

---

(١) أحمد كمال زكي، الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص ٨٧.

اسماعيل» منطق السياق الشعري، شأنها في ذلك شأن الرموز غير المرتبطة بأسطورة[1].

ولقد طور الشعر الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين أشكالا، ومضامين في القصيدة الحديثة، وقد أخذ يتناول قضايا جزئية أو معنية بشيء من التفصيل والتخصص، ويركز على تفريعات لم يكن الشعر آنفا يوليها وقفة طويلة أو اهتماما أكبر.

استخدم الأسطورة والرمز والتاريخ في الخطاب الشعري المعاصر كنوع من أنواع التجريب الجمالي قبل أن يكون عودة إلى التراث.

ويرى الناقد «إحسان عباس» أن لهذا النوع من استخدام الأسطورة نتائج سلبية تمثلت في أخذ الأساطير أحيانا وأقسرت على الدخول في بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها، فأشار إلى أنها دخيلة قلقة في موضعها، أو أنها جاءت أحيانا لا تؤدي سوى وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشابيه في الشعر القديم.

ويرى «عباس» أنها اتسمت بضيق المستوى الدلالي حتى اقتصرت في ثلاثة أبعاد:

الأول: التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب

الثاني: التعبير عن البعث والتجدد.

الثالث: التعبير عن العذاب والآلام التى يواجهها الإنسان المعاصر.

فالأول يتمثل في أساطير: «أوليس، السندباد، أورفيوس، إيكار. والثاني في: «تموز، أدونيس، أوزوريس، فينيق، لعازر، المسيح، أما البعد الثالث ففي: «المسيح، بروميثيوس، وسيزيف».

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط٣، بيروت، ص ٢٠٢.

لقد أثارت الأسطورة جملة من الإشكالات في تحديدها، ونشأتها، كما أثارت تساؤلات حول مدى أخلاقيتها، وقد شكك العديد من الأدباء والمفكرين بمدى أخلاقية الأسطورة.

يرى سانت أوغسطين أن أخلاقية الأساطير الوثنية لا تدل على شئ بأكثر مما تدل عليه أردية الأمبراطور الجديدة، أما «لوثر» فيرى أن الأسطورة ليست خطرا بقدر ما هي سخافة محض.

ويضع موزارت في الناي السحري مستوحيا أسطورة إيزيس، وأوزوريس مؤكدا على ما للأساطير من تأثير على الفنانين والأدباء، كما تحولت الأساطير اليونانية والجرمانية إلى تماثيل وصور على يد مشاهير النحاتين والرسامين[1].

ويرى الفيلسوف الإيطالي «فيكو» في كتابه (العلم الجديد) أن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومنطقها الخاص.

أما «سوزان لانجر» فقد اتفقت مع «كاسيرر» في اعتبار الأسطورة: المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقي وأول تجسيد للأفكار الكلية العامة[2].

وتميز «لانجر» بين الأسطورة والشعر فتقول: «الأسطورة والحكايات الشعبية والحواديت (التي تعتمد على الخوارق والجنيات) ليست أدبا في حد ذاتها، بل ليست أدبا على الإطلاق، وإنما هي خيالات. وبوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن»[3].

---

(١) أحمد كمال زكي، الأساطير، ص٦.

(٢) مفتاح جديد للفلسفة، مجلة فصول، ١٩٤٢م، ص٢٠١.

(٣) المصدر نفسه.

توظيف الأسطورة في الشعر العراقي الحديث

شعر الرواد العراقيين (السياب - نازك - البياتي)

يعود توظيف الأسطورة في الشعر الحر إلى التأثر بالشعراء الأوروبيين وعلى رأسهم الشاعر ت. س. إليوت صاحب المنهج الأسطوري، وما زال الخلاف قائما حول علاقة الأسطورة بالشعر خاصة وبالأدب على وجه العموم، ولم ينته الخلاف حول مقولة (مارك شورر) : «الأسطورة أساس لا غنى عنه للشعر» ومقولة (ريتشارد تشيز) : «الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه».

والشاعر إذ يلجأ للأسطورة، فإنه يفعل ذلك للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو يتخذ الأسطورة قناعا يعبر من خلاله عما يريده من أفكار ومعتقدات مثلما فعل «السياب» في ظل النظام البوليسي أيام عبد الكريم قاسم في العراق، فاتكأ شعراء الحداثة على الأسطورة توسلا للتعبير عن التجربة الشعرية، وفي ذلك يقول الشاعر بدر شاكر السياب :

«استعملنا الأسطورة أول ما استعملناها في العراق لغرض سياسي محض، ولسبب سياسي محض أيضا، كان حكم نوري السعيد البوليسي لا يسمح للأديب أن يتنفس بملء رئتيه، فيهاجم النظام أو ينتقده، ولذلك لجأنا إلى الأسطورة، ثم انتقل استعمال الأسطورة من العراق إلى لبنان

وسواه من الأقطار العربية، فاتخذت الأسطورة رمزا لبعض المطامح والأشواق الدينية والفلسفية، بل لقد طرأ على استعمالها تغير حتى في العراق ذاته، مثال ذلك : «قصيدتي (سربروس في بابل)»[1].

ولقد حفل شعر «السياب» أكثر من أي شاعر آخر بالإشارات الأسطورية، «فلم يستعمل شاعر عربي الأسطورة والرمز كما استعملها» بدر شاكر السياب «ولقد أكثر منها حتى غدا من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة»[2].

لذا فإنه رأى من الضروري إضافة ملاحظات تحدد المرجع الذي يصدر عنه الرمز، فاستخدم رموزه الأسطورية كمرحلة دراماتيكية من مراحل تطور الرؤيا الشعرية، وأعاد خلق الإنسان عبر أساطيره القديمة في ديمومة واستمرارية للأسطورة وفي تصور تركيبي وسط أزمة الازدواج التي يعاني منها المثقف العربي المعاصر.

و معاناة الشاعر تمتزج بمعاناة مجتمعه، بل ربما يكتشف المجتمع خلاصه في الشاعر، كما صور «السياب» هذا الخلاص في «سيزيف» الباطن عندما قال :

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الأطلسي» !

آه لوهران التي لا تثور ! . . .[3]

لقد استخدم شعراء الحداثة رموزا وأساطير، وضمنوا أشعارهم الكثير

---

(١) (سربروس) كلب في الجحيم مكلف بحراسة أرواح الموتى» - يمثل (قاسما) نفسه -، وهو ينهش لحم (عشتار) آلهة الخصب التي ترمز للانبعاث والتحرر.

(٢) السياب، مقدمة الأعمال الكاملة، بقلم ناجي علوش، ص٣١.

(٣) بدر شاكر السياب / الأعمال الشعرية الكاملة / رسالة من مقبرة. ص ٢١

من الإشارات الكلاسيكية، واستعانوا بالتراث القديم والقصص الشعبية والحكايات الدينية، والمواقف التاريخية، والشخصيات الإنسانية بأسلوب اتسم بالبساطة، وتميز بتجسيد الطبيعة والأشياء المأخوذة من الحياة اليومية في معجم شعري، وبؤر أسـطورية لم تسلم من الإغراق في الرمزية والتعقيد، فأضحت بعض ألفاظهم طلاسم، حتى إذا ما أردت فهم قصيدة من قصائدهم لا بد لك وأن تضع بجانبك كتاب (الغصن الذهبي) لجيمس فريزر لترجمة وتأويل الأساطير، ويفك الرموز ـ رموز عشتار، وميدوزا، وبرومثيوس، وسيزيف، ونارسيوس، ونيميسيس، وأسماء شخوص ما أنزل الله بها من سلطان !!

ومن الصعب أن نجد تفسيرا رمزيا واحدا لأي أسطورة من الأساطير، وتختلف المدارس الرمزية في تفسير الأساطير، فبينما يذهب «فرويد» إلى أن أسطورة (أوديبوس) ترمز إلى رغبة الابن في امتلاك الأم والتخلص من الأب، فإن «إريك فروم» يذهب إلى أنها رمز للصراع بين النظام الأموي، والنظام الأبوي، بينما يرى «كارل يونج» أنها قصة ترمز إلى الصراع الأخلاقي بين التراخي والواجب.

ويرى «ferenczi» أن (أوديبوس) نفسه هو رمز العضو التناسلي عند الذكر لأن اسمه يعني ـ حرفيا ـ القدم المتورمة[١].

لهذا يؤكد علماء الانثروبولوجيا على ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع الذي تنتمي إليه هذه الأساطير.

وإذا كان الشعر رسالة تهدف إلى امتاع القارئ، فإن ما هو أصيل هو

---

(١) رمضان الصباغ / في نقد الشعر العربي المعاصر ـ دراسة جمالية ـ ص٣٤٦.

الذي يلامس المشاعر والأحاسيس، وليس الشعر الحر إلا تعبيرا حديثا وصورة من صور الشعر على مر العصور والأزمان، فاستلهم الشاعر بدر الأسطورة وألمح لها بإشارات واضحة تارة، وبإشـارات خفية تارة أخرى، كما أن الأسطورة أصبحت في بعض قصائده جزءا من القصيدة كما في «مدينة بلا مطر» :

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب

تحم دروبها والدور، ثم تزول حماها

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب

فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها :

«صحا من نومه الطيني تحت عرائس العنب

صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها»[1].

ويستخدم الشاعر بدر الأسطورة في أحايين كثيرة، يحوّر فيها، ويلبسها ثوبا عربيا وواقعيا تزيد القصيدة غنى، كما في : «سربروس في بابل»، و«المومس العمياء» التي جسّد فيها الشاعر واقع بلاده، وصب جام غضبه على مجتمعه الذي تحلل من القيم، وسادت فيه الوحشية.

ويح العراق ! أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة ؟

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين ؟

عشرون عاما قد مضين، وأنت غرثى تأكلين

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج/ ١، ص٢٦٠

بنيك من سغب، وظمأى تشربين

حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين[1]!

ولكن الشاعر بدر استطاع أن يغني الواقع بعالمه الأسطوري الذي حشد له جيشا من أساطير الصين واليونان والهند وأوروبا، وظف بعضها بما يثير القارئ ويغني التجربة الشعرية، واستخدم الأساطير استخداما ملموسا في بناء القصيدة، وحفل شعره بالإشارات الأسطورية، وعلل ذلك على أساس أن العالم الذي يعيش فيه لا شعر فيه، وأن الكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، فقال في إحدى أمسيات مجلة «شعر» البيروتية :

«هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث : هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز، ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي عليه اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح»[2].

ونراه يعود مرة ثانية يبرر استخدامه للأسطورة استخداما سياسيا فقال : «لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك».

واستطاع «بدر» أن يصور (عبد الكريم قاسم) بسربروس «الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير الإغريقية» وأن ينتقد نظام حكمه في الزمن الذي حكم فيه قاسم العراق، فقال :

ليعو سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

---

(١) المصدر نفسه : ص ٢٥٨.

(٢) مجلة «شعر» البيروتية عدد /٣، ١٩٥٧ ص١١٢

ويملأ الفضاء زمزمة،

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام . . . . . .

. . . . ويشرب القلوب

عيناه نيزكان في الظلام

وشدقه الرهيب موجتان من مدى

تخبئ الردى

أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق[١]،

إذن يتخذ السياب من الأساطير ستارا لأغراضه كما في «سربروس في بابل» التي هجا فيها عبد الكريم قاسم ونظامه دون أن يفطن زبانيته إلى ذلك، وكما في «مدينة السندباد» حين صور فشل أهداف ثورة تموز، فقال:

أهذه مدينتي؟ جريحة القباب

فيها «يهوذا» أحمر الثياب

يسلط الكلاب

على مهود إخوتي الصغار . . . . والبيوت

تأكل من لحومهم، وفي القرى تموت

«عشتار» عطشى، ليس في جبينها زهر

وفي يديها سلة ثمارها حجر

ترجم كل زوجة به. وللنخيل

في شطها عويل[٢].

---

(١) بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ج/١. ص ٢٥٨.

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص ٢٤٨.

واستغل الشاعر بدر الأسطورة في بناء القصيدة، فحشد من الشخوص الأسطورية الإغريقية أمثال : هرقل، وسيزيف، وميدوزا، وأبو الهول، وسربروس وبرومثيوس وجانيميديس، وبرفسون، وأخليوس، وأورفيوس، ونرسيس، وبنلوبي.

وهناك شخوص أسطورية بابلية مثل : تموز وعشتروت وأتيس، كما حشد أساطير هندية، وأساطير صينية، وأساطير وردت في الكتب الدينية المقدسة عند اليهود والمسيحيين والمسلمين مثل : هابيل، وقابيل وآدم وعيسى (عليه السلام)، والقديس يوحنا ويهوذا والعازر وأيوب، وهناك إشارات إلى شخصيات وردت في الحكايات والأساطير الشعبية العربية ومنها : عنترة، والسندباد، وأبو زيد الهلالي، وقمر الزمان وشهريار.

إن استخدام الشاعر للأساطير وحشده للأسماء الأسطورية قد يعيق عملية التواصل بين الشاعر والمتلقي، وعندما نعود إلى شاعرنا «بدر» في توظيف الأسطورة، نراه قد أقل في استخدامها في بواكير أعماله وخاصة في مراحله الأولى من الرومانسية.

في هذه الأثناء كان استعمال السياب للأسطورة استعمالا مباشرا أفقد معناه من حيث التشبيه، لأن المتلقي لا علم له بالمشبه به كما جاء في تشبيه محبوبته «هالة» البدوية راعية الغنم ب «بنلوب» الإغريقية زوجة أوديسيوس، فقال:

رآها تغني وراء القطيع   كبنلوب تستمهل العاشقين[1]

فقد شبه راعيته البدوية «هالة» ببنلوب الإغريقية التي تشاغلت عن المحبين بنسج رداء الغضب الجنائزي المقام لذكرى «لايريتس» والد زوجها (في الأسطورة الإغريقية).

---

(١) بدر شاكر السياب، أهواء، الأعمال الكاملة، ص: ٤٠.

ولقد أشار السياب إلى هذا الغموض في قصائده عندما تحدث عن قصائد ديوانه الثاني «أساطير»، إلا أنه كان مقلا لاستخدام الأسطورة في مرحلة الرومانسية فلم يستخدمها إلا في إشارات وردت في ثلاث قصائد هي : أمنيات وأهواء ويااليالي، أشار فيها إلى كيوبيد إله الحب يخاطب الحبيبة :

يا عروسا في الأساطير منداة الوشاح

نافضا (طفل الهوى) من فوقها ظل الجناح.

كما أشار إلى (بنلوب) زوجة أوديسيوس بطل ملحمة الأوديسا، وتعرفه على أورفيوس، وفي القصيدة الثالثة يشير إلى قابيل وهابيل[(١)].

استلهم السياب الأسطورة نهرا يدفع إلى الروح بألاف الصور والخيالات، وبألاف الكلمات المسحورة التي حبست في بئر مطمورة، ما يلبث أن ينبش فيها فتتكشف بعض رموزه، أو يشرح بعضها كما فعل في ديوانه الذي ذكر فيه أن «ميدوزا» في الأساطير اليونانية تحول كل من تلتقي بها عيناه إلى حجر، ويتركنا لنغوص نفتش عن معاني أساطيره، وإلام ترمز، ويشغلنا بفك رموزه حسب فضاء وخيال كل متخيل.

وكان الشاعر بدر يحشد هذا الكم الهائل من الشخوص الأسطورية من باب الاستعراض الثقافي والمفاخرة بثقافته العالية وسعة اطلاعه، أو من نقص شهده الشاعر في البيئة كما يرى علماء النفس في تعليل الإبداع الفني بأنه الكشف عما شهده الشاعر من نقص في بيئته حيث دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذي يرضيه[(٢)].

ومن غموض الأسطورة وعبثيتها في البناء الشعري للقصيدة عند

---

(١) حسن توفيق / شعر بدر شاكر السياب / دراسة فنية وفكرية ص ٣١١.
(٢) الأسس الفنية للإبداع الفني / مصطفى سويف ص ١١١.

السياب إلى جمالياتها وإبداعاتها عند انكشافها وفك رموزها عندما ينجلي الموقف بتشبيه المحبوبة «هالة» وهي توهم الآخرين برعي الغنم لغاية في نفسها «ببنلوب» في انشغالها بنسج ثوب الانتقام نهارا وحل ما تنسجه ليلا ؛ لتبعد عنها العاشقين المعجبين.

وفي قصيدة «المومس العمياء» يورد السياب اسم ميدوزا، وبابل، وقابيل، وأوديب، وجوكست، وأفروديت، وفاوست، وهلين، كشخوص أسطورية، ورموز ذات دلالات لها بعدها السياسي، والاجتماعي، فيقول :

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون «ميدوزا» تحجر كل قلب بالضغينة،

وكأنها نذر تبشر أهل «بابل» بالحريق[1]

ولنقف قليلا عند تشبه مصابيح الطريق حين تضيئ بأزاهر الدفلى بلونها الأحمر، وهذا تشبيه عادي لا غموض فيه، بينما يقحم عيون ميدوزا التي تحول كل من تلتقي بهما عيناه إلى حجر، وهو هنا منشغل بالمدينة يخلع عليها أجواء من الرعب والموت، ويتطور الصراع في نفس الشاعر وينتقل من بعده الاجتماعي والوجداني إلى البعد السياسي، وبذلك تتمثل «بغداد» بصورة المبغى الكبير حيث تفقد القيم كلها، ويتحلل الإنسان من قيود الأخلاق ليبرز فيه غرائزه الوحشية، فيربط بين المدينة والمصابيح والليل والنذر والمصابيح والحريق، صورة توحي بصخب المدينة وسكون الليل، وما يتبع ذلك من إحساس بالخوف والرعب الذي يجده الشاعر ويحاذره، ويعتمل في نفسه من التردي الذي آلت إليه المدينة، والفقر

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٦٩.

والعوز اللذان لفظا فتاة ضريرة وحولاها إلى بغي تبيع جسدها لتسد رمقها، فتكون ضحية تتلوى عذابا وهي تدفع لسهاد مقلتها الضريرة ثمنا لملء مصباحها من الأرض المتدفقة بالزيت.

ها هو ذا يضيء، فأي شيء تملكين ؟

ويح العراق ! أكان عدلا فيه أنك تدفعين. . .

. . . سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة[1]؟

فيصور الشاعر مأساة يندى لها جبين البشرية، والمجتمع ضالع في صنعها في عصر الحضارة والثقافة والعفن الداخلي . . . إنه الخذلان والحزن الرومانسي الهائم، حزن أعمى لا يحل المشكلة.

لكن السياب برع في تحوير الأسطورة في تحجر القلب بالضغينة بدلا من تحجر العيون التي تلتقي بهما عيون ميدوزا فأضاف كلمة «الضغينة» ليلبس الأسطورة ثوبا واقعيا واجتماعيا مليئا بالأسى، بالغا في التعقيد.

ولعلنا نجد تفسيرا لهذا البعد الأسطوري من خلال السياق الشعري في نظرة السياب للمدينة، وإحساسه بالألم والمرارة اللذين تحس بهما «المومس العمياء» في انصراف الزبائن عنها لأنها عمياء.

فهل يشير السياب لتحجر العيون في عدم إبصارها ؟ أم لتحجر القلوب في انعدام الرحمة ؟ أم للوضع السياسي وما آلت إليه الأمور من التردي الاجتماعي المهين ! ؟

ولعل هذا السيل الجارف من الأحاسيس والمشاعر إزاء هذه الفتاة «المومس» يبدو غريبا على مجتمعنا العربي المحافظ، وما لا يبدو غريبا

---

(١) المرجع السابق، المومس العمياء، ص: ٢٦٩.

هو تأثر الشاعر كغيره من شعراء الحداثة بالشعراء الغربيين، حيث كان هذا الإحساس والتعاطف مع البغايا ومثيلاتها سائدا في تلك الفترة في باريس ولندن.

ولو تتبعنا أسماء الشخوص الأسطورية في قصيدة واحدة فقط للشاعر «بدر» ولتكن قصيدة «المومس العمياء» لوجدناها كثيرة متتابعة على التوالي : ميدوزا، قابيل، أوديب، جوكست، أبو الهول، أفروديت، فاوست، هيلين، أبولو، ويأجوج.

لا ضير في استخدام الشخوص الأسطوريين في عملية البناء الشعري، لإضفاء البعد الأسطوري الذي من شأنه افتضاض النص الشعري، وفتحه تزامنيا، لتحقيق الأغراض والأهداف المرجوة، وتكون للأسماء وظيفة حقيقية داخلة في نسيج القصيدة.

أما أن يقحم الشاعر هذه الشخوص كما يفعل النحاة، واللغويون في نظم قواعدهم وعلومهم شعرا يخلو من الجمال والعاطفة التي هي قوام العمل الأدبي، فإن هذا من شأنه الإساءة إلى التجربة الشعرية ومما يجعل الأسطورة مجرد رمزا في قالب من النظم الشعري.

وفي قصيدة السياب «رحل النهار» استخدم الشاعر نموذج «السندباد» كرمز أسطوري استخداما ناجحا، حيث تتابع الشخوص الأسطورية على نحو لا تتيح للقارئ فرصة تمثلها في إطارها الرمزي الشعري السليم، وإنما يتمثلها بوصفها رموزا لا تحمل في القصيدة سوى مغزاها المحدد كما في قوله :

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود

وفي نفس القصيدة يقول :

رحل النهار

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار،

شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار[1]..

مزج السياب بقدرة فائقة بين الرؤية الواقعية والرؤية النفسية معا، يحكي عن تجربةالمواطن في العراق لتبدو تجربة إنسانية عامة يحسها الإنسان في كل مكان.

ولأن القدرة أثمن ما يمتلكه الشاعر الفنان ليعبر عن تجارب الإنسانية ؛ اندفع السياب إلى الإيدلوجيات السياسية المختلفة يدرسها ويفحصها بهمة الشباب العربي الذي عانى من الاضطراب الفكري والمذاهب السياسية التي جعلت منه شخصية قلقة متقلبة لا تهدأ. تأثر الشعراء الإليوتيون بملهمهم وقدوتهم الشاعر ت. س. إليوت، ومعاصريه أمثال بودلير وكيتس، ورامبو الذين صبوا جام غضبهم على مدنهم التي وقعت في الإنحلال الخلقي، وعكسوا ما عاشوه من انحلال ثقافي وخلقي وفساد اجتماعي، وما كان من شعراء الحداثة إلا أن قلدوهم، ودخلوا جحورهم وسلكوا دربهم واهتدوا بهديهم حتى أنهم عكسوا المشاعر والأحاسيس التي يشعرون بها، فتعاطفوا مع بائعات الهوى، ووصفوا مدنهم المجيدة مثل:

«بغداد» بأنها دار فساد وحولوها إلى مبغى كبير، كما ذكرها السياب في قصيدة: «المبغى» فقال:

بغداد؟ مبغى كبير

(١) السياب، الأعمال الكاملة، ج/١ ص١٤١-١٤٢.

(لواحظ المغنية
كساعة تتك في الجدار
في غرفة الجلوس، في القطار)
يا جثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير.

ويستمر يلعن المدينة فيصفها بالكابوس، فيها الفساد والموت:

بغداد كابوس: (ردى فاسد
يجرعه الراقد
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير:
العام جرح ناغر في الضمير) .....[1]

وهنا لابد وأن ننوه إلى هذا التأثر السلبي بالشعر الغربي، بينما الشاعر العربي الأصيل لا يرضى ذلك على مدينته المجيدة، ولنا في شاعرنا «أحمد شوقي» أسوة في قوله:

دار الشرائع روما كلما ذكرت ... دار السلام لها ألقت يد السلم
ولا احتوت في طرازمن قياصرها ... على رشيد ومأمون ومعتصم[2]

ألم تكن (بغداد) دار الحكمة والمجد والرفعة؟! فلماذا آلت على يد الأليوتيين دار بغاء وفساد[3] ؟.!!

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢٤٢.

(٢) أحمد شوقي، الشوقيات، نهج البردة، ط١١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م. ص: ٢٠٥..

(٣) عند الإجابة عن هذا السؤال يتبين لنا أن الشعراء الرواد لم يروا في بغداد إلا الظلم والفساد السياسي ومجتمع مقهور في واقع اجتماعي مترد تسوده فئات متسلطة ليس لها من خصائص الوطنية إلا الاسم، وتقابلها حركات انعتاقية سواء كانت ثورية أو إصلاحية؛ فلهذا بدت لهم المدينة (بغداد) كما صوروها، ولم يروا فيها دار حكمة ولا حكمة.

وبينما يستخدم السياب الأسطورة، ويوظف الشخوص والرموز لتلعب أدوارا ذات دلالات وإيحاءات لأغراض اجتماعية أو سياسية، كتوظيف أسطورة «ميدوزا» في تجسيد الألم والمعاناة، يعكس واقع المجتمع. نجد الشاعرة «نازك الملائكة» تستخدم عيون «ميدوزا» في بيان سحر وجمال العيون بأسلوب توظيفي تتحدث فيه عن فتنة العيون وجمالها الخارق، وتستخدم الرموز بدلالتها الأسطورية القديمة متمكنة من أسباب الوعي الأسطوري في قصيدة : «أسطورة عينين» لتفجر طاقات نفسية ذات تأثير. تحرر الرمز من غموضه، وتبرز ظاهرتي «الجمال والشر» في عيون ميدوزا التي تجمع سحرا خارقا قاتلا.

وفي تجسيد أسطورة العينين الفاتنتين الساحرتين، تنتقي الشاعرة «نازك» ما يناسبها في الوصف :

وأنها، كما روى آخرون،
بقية من أعين آفلة
عينا (مدوزا) أفرغ الساحرون
ما فيهما من قوة قاتلة[1]..

تناولت الشاعرة «نازك» في شعرها المبكر رموزا من الأساطير التي تعددت منابعها وأصولها، فمنها رموز عربية ورموز إغريقية، ورموز عالمية.

أما الرموز العربية فكان مصدرها القصص الديني وأهمها قصة هبوط آدم وحواء من الجنة، وقصة قابيل وهابيل وعاد وثمود وفداء اسماعيل.

ثم رموزا أخرى مصدرها التراث الشعبي والمعتقدات الشعبية العربية

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص١١٢.

الذائعة في عالم الحكايات الخرافية ذات الأصول المثيولوجية ورموزها من أهمها : السعالى والغيلان والأشباح والجنيات المجنحة والممسوخة، ومن عالم الحكايات الشعبية مثل : شهرزاد وشهريار من الليالي العربية، وكذلك الرموز التراثية والقصص الشعبي مثل : ليلى والمجنون، وجميل بثينة، ِكثير عزة.

أما الرموز الإغريقية ومسمياتها الرومانية فهي كثر مثل : أسطورة كيوبيد، وأبولو، آريس، بروميثوس، أوروا وبلاوتس، ميداس، ديانا ونرسيس وميدوزا.

ورموز عالمية مثل : الإشارة إلى بوذا وتاييس «الرمز المسيحي»، و«هيا واثا» من الأساطير الهندوأمريكية، و«شجرة القمر» أسطورة مصدرها القصص الشعبي العالمي.

وظفت نازك الملائكة عناصر الأسطورة مرتبطة بشخوص أسطوريين دخلوا عالم الأسطورة بمرور الزمن، وكل شخصية تلخص تجربة من التجارب الواقعية أو الممكنة التي تربطها بالله والكون والنفس وما تضمنته من معاني الحياة والموت والخلود والفناء.

أثارت نازك في بداية حياتها الشعرية تساؤلات كثيرة مثلما أثار الإنسان القديم تساؤلاته عن الكون والوجود والحياة تجاه الغموض والألغاز التي واجهها، ويحتاج إلى تفسير وإجابة تهدأ بها روحه وتستقر نفسه القلقة المنزعجة.

وبحثت الشاعرة عن سر وجودها محاولة أن تجد بغيتها في عالم الأساطير بما يتلاءم مع طموحها في تصحيح وضع العالم : من الفوضى إلى النظام والشكل، ملتفتة إلى عالم الأسطورة تنهل منه ما تشاء، ولا

سيما في مطولتها الفريدة، بشكلها الفني وما له من دلالة تكشف عن تطور لتجربتها الشعرية.

حفلت مطولة نازك بحشد من الأساطير والرموز دلت على فهم الشاعرة لطبيعة الرمز الأسطوري، فصورت قصة آدم وحواء وقابيل وهابيل، وعملت على تحميل القصة مفهوما متمردا ينبع من فلسفة ترجع أصولها إلى تمرد «برومثيوس» الإله الذي سرق النار لعباده ونال الشقاء، وبلورت صياغة هذا المفهوم الفلسفي الجديد في موقف درامي عنيف، حيث غدا الشر معربدا في عالم تتآمر فيه قوى الشر فتحرمه من الخلود، وتحكم عليه بالحزن والشقاء والصراع والفناء .. فتقول:

ولـيـكـن آدم وحـواء قـد ثـا ... روا وداسا السماء في إصرار
أو لـم يـكـف أن أضاعا جنان الـ ... ـخلد لـم تكف سورة الاحتقار
إيه حواء كيف عوقبت بالنفي ... ولـولاك مـا عـرفـنـا الـنـور
أنت يا من بعت الخلود بأحزا ... ن لياليك واشتريت الشعورا
الخطايا التي اقترفت ستبقى ... شـعـلا فـي وجـودنـا وضـيـاء
كخطايا الرب الذي سرق النا ... ر لعباده ونال الشقاء[1]

مفهوم فلسفي ابتعدت به عن التراث، وعن المأساة الحقيقية في صياغة جديدة،

أما «قابيل وهابيل» فساقتهما على سبيل شبه أقصوصة يرجّعها الوادي فتقول:

كان يدعى «هابيل» كان يسوق الـ ... ـغنم الظامئات كل صباح
كان في روحه بقية ذكرى ... من حياة السماء والأرواح
لم يشاهد «قابيل» تقتله الغيرة ... يمشي في نقمة محمومة

---

(١) محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة، ص ٦٧.

في يديه سكينة الحاقد المسموم   في مقلتيه طيف جريمة[1]

وبهذا تضفي الشاعرة على القصة تفاصيل ضبابية ترجعها الوديان والجبال تعكس بشاعة الجريمة.

وفي توظيف الشاعرة نازك الأسطورة ذات الحكايات الشعبية، تتساءل عن الغموض الذي يغلّف الحياة، وعن تعطشها لرحيق السعادة فتقول:

ذلك اللغز، ذلك الحلم الحجـ   ـوب خلف الضباب أين تراه؟

أهو جنية مجنحة الأقدام   تحيا في عالم لا نراه[2]

وفي قصيدة «البحث عن السعادة» تسأل:

كم بحثنا عن السعادة لكن   ما عثرنا بكوخها المسحور

أبدا نسأل الليالي عنها   وهي سر الدنيا ولغز الدهور[3]

ثم لجأت الشاعرة إلى صوت الحداء الشعبي الذي يتردد على حناجر الجماهير في «نداء إلى السعادة»:

يا ضبابا من الشذا الشفاف

يا جمالا بلا حدود

يا رفيقا معطرا في ضفاف . . .

ليس يدري بها الوجود

أين تحيين؟ في شغاف الغيوم

حيث لا يبلغ الخيال؟

أم تجوبين في بحار النجوم

---

(١) محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك، ص ٦٧.
(٢) نازك الملائكة / الأعمال الشعرية الكاملة / أغنية للإنسان ـ ج١ ص ١٨٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

زورقا يعبد الجمال[1] ؟

وتناشد «بلاوتس» إله الذهب «في اللعب على أوتار البؤس والشقاء، ومشاعر الجائعين :

مـن ضـفـاف الـدجـى الأخـر نـحـن جـئـنـاك لاهـيـن

واقـتـفـيـنـا خـطـى الـقـمـر فـوق أرض مـن الإبـر

فـي ديـاجـيـر مـن أنـيـن[2]

وأشارت الشاعرة إلى مرحلة الرومانسية في حياتها، وكتمان حبها، تحكي في قصيدة «أشواق وأحزان» مشاعر الحب والوفاء، وكتمان المشاعر وسموها وكبريائها، وروح المحب المتمثل فيها :

كيف يا شاعري كتمنا ولم يعـ

ـص «كيوبيد» قبلنا عاشقان ؟

كيف ضاعت عواطفي؟ كيف أنسو

ك غرامي وحيرتي ووفائ[3]؟

وفي موكب أشباح مخيف تجسد «نازك» حكاية التوحد حتى في القتل، حين تقتل حبها وتغدو في عالم الأرواح ففي قصيدة «في صلاة الأشباح» تقول :

تحز الرياح ذراعيها في الظلام الكثيف

وما زال في الشبحين بقايا حيـاة

ولكن عينيهما في انطفـاء ....

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه (صلاة إلى بلاوتس)، ص ٢٠٢.

(٣) المصدر نفسه (أشواق وأحزان)، ص ٣٣٣-٣٣٤.

.... ولفظ «صلاة، صلاة

يضج بسمعيهما في ظلام المساء[1].

وترمز بلفظ (صلاة) إلى معنى التطهير، وتعاطف «بوذا» وهو يمد ذراعيه للشبحين :

يبارك رأسيهما المتعبين

ويصرخ بالحرس الأشقياء

وبالرجل المنتصب

على البرج في كبرياء

«أعيدوهما !» ثم لف السكون المكان[2].

وقد أضفت الشاعرة طقوسا كاثوليكية مرتبطة بالقرآن، وتوسلت بذلك بعدد من الرموز الأسطورية، استمدت معظمها من تلك التي تتجذر تاريخيا، وفي هذا اسقاط لكل معاني التجاوب التي كانت تعتمل في اللاشعور، والتوحد اللاارادي حيث يتكشف ما هو مستور من نزوع واندفاع ووجدان[3].

استدعت «نازك» التجربة الشعرية في أبعادها بعضا من رموز الحب العربية التي دخلت عالم الأساطير، ولجأت للسرد القصصي للأسطورة فجرت من خلاله شحنات شعورية دافقة، أضفى على الأسطورة بعدا نفسيا مناسبا ... وذلك يتجلى في أسطورة الحب العربية «قيس وليلى» حيث اتخذت من مأساة قيس وجنونه دليلا على مأساة الحياة وعبثية الوجود.

يا قلوب العشاق حسبك حبا   واقبسي من مأساة قيس مثالا

---

(١) نازك الملائكة : الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١٢٨.

(٢) المصدر نفسه : ص ١٣٢.

(٣) محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة ص ١٦٤.

هي هذه الحياة لا تمنح الأحياء إلا العذاب والأهوالا[1]

واستطاعت الشاعرة أن تحقق أعلى سقف فني لتوظيف رمز أسطوري في «شهرزاد» تجسده قصيدة (يوتوبيا الضائعة)، تنشد من خلاله القضاء على نزعة الشر المسيطرة فتقول :

هناك حيث وعت «شهرزاد» أقاصيص غنت بها ألف ليلة

وحيث (ديانا) تسوق الضياء و(نارسيس) يعبد في الشمس ظله[2]

ومن منابع الاستلهام الأسطوري، تعاملت الشاعرة نازك مع الأساطير الإغريقية على مستويين، أحدهما استلهام الرمز الأسطوري مثل : كيوبيد، وأبولو، وأورورا، وآرييس، والأخر استلهام البناء القصصي للأسطورة، مثل : أسطورة نهر النسيان، وأسطورة بلاوتس، تجسد مشاعر التعاسة والشقاء والأسى في يأسها للوصول إلى السعادة، فصورت كيوبيد بسهم مسموم يقضي على القلوب:

يالقلبي المسكين تلذعه الذكر ى وتحيي غرامه وأساه

هكذا قضى عليه كيوبيد فماذا تفيد شكواه ؟

وتخاطب نفسها في يأس عارم من وجود بصيص أمل للسعادة في الحب عند العشاق، فتقول :

اتعبي واطردي خيال كيوبيد وحسب الغرام هذي الضحايا[3]

ثم أحست الشاعرة بأن هذا الرمز الأسطوري جاء باهتا، فأهملت الشاعرة رمز «كيوبيد» واستعاضت عنه برمز آخر هو «أفروديت» (فينوس)

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١١٦.
(٢) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ ص٤٣٢.
(٣) المصدر نفسه.

ربة الحب والجمال، حيث مزجت بين الرموز العربية والإغريقية وهي تبحث عن السعادة في الحب عند ربة الحب والعشاق فتقول :

وقلوب تظنها ربة الحب ... تصب الرحيق للعشاق
ويقولون أنهم شهدوها ... تسكب الظل في هجير الفراق . . .
. . . . ورأوها تهش في مقلتي قيس ... مع الدمع والضباب الثقيل
وأحسوا كيانها المرح الراقص ... في حزن (ثوبة) و(جميل)[1]

وإذا كانت هذه الرموز تحمل بعدا نفسيا وتعكس هموم الشاعرة وما يؤرقها، فإن تصورها السعادة في الريف ومنظر الأصيل وضوء القمر وجداول الماء، واستحمام آلهة الأنهار وعرائس الغدران، والسواقي وعذارى الجنيات مثل : بتميدس، ونايذاس أكدينا، فإن هذه الرموز لا تحمل بعدا نفسيا جديدا أكثر مما توحي به الأسطورة القديمة ذاتها.

استخدمت الشاعرة «نازك» أسطورة (أورورا) آلهة الفجر (ايوس EOS) فقالت :

وأطلت آلهة الفجر (أورورا)
على المشهد المثير الرهيب
لحظة ثم أطبق الأمس جفنيه
على الحاضر المقيت الجديب[2] . .

لم يعد ثمة أمل في العثور على السعادة أو السلام رغم يقين الشاعرة بوجودها ولكن أين ؟ ؟ وكيف السبيل إليها ؟ أهي في ظلمة النفوس ؟ أم في في الدروب الدكناء ؟

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص: ٣٠١.
(٢) المصدر نفسه، أغنية للإنسان، ج١، ص: ١٧٩.

هذا البعد الأسطوري لدى الشاعرة يدل على خصب خيالها، وتصورها للسعادة في عالم مثالي «يوتوبيا» تحلم في أن تعيش فيه، وذلك لرهف حسها وشفافية الأنثى في الشاعرة.

ثم استخدمت الشاعرة رموزا أكثر نضجا ووعيا بماهية الأسطورة وتوظيفها، في انتقاء يستدعي السياق الشعوري، ويثريه، وكذلك معالجتها الناضجة في اضفاء البعد النفسي في التجربة الشعرية، فأعادت شحن شخوصها الأسطورية بأبعاد نفسية، ينبثق منها أبعاد فكرية كامنة في سيلق شعوري يستدعي الرمز الأسطوري، تهيئ نفسها لتلقي الرمز الأسطوري على نحو متوقع وطبيعي كما فعلت في تضمين النص عددا من «الموتيفات» (جزئيات أسطورية) تعاملت معها تعاملا غير مباشر.

بهذه الانتقالة، تجاوزت الشاعرة حدود الدلالة الحرفية إلى حد التطوير والتحوير في وعي أسطوري كشف عن مدى قدرتها على انتقاء ما تشاء من عناصر الأسطورة ورموزها وما تضفيه إليها.

وفي قصيدة (مأساة الحياة) جسدت الشاعرة ذروة المأساة وسوداوية الرؤية والعجز عن تحقيق السعادة، فتأتي قصيدة (نهر النسيان) باستدعاء طبيعي موفق، حيث تقول:

ليت نهر النسيان لم يك وهما ... صورته أحلامنا لأسانا

ليته كان، ليت أخباره حق ... لننسى ما كان أو ما يكون[1]..

فحولت الشاعرة (نهر النسيان) من رمز لنسيان الماضي، إلى رمز للهروب من الماضي والحاضر والمستقبل انسجاما مع رؤيتها الشعورية وموقفها النفسي.

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ ص١٣٥ أسطورة نهر النسيان.

وفي تشكيل أسطوري رائع، استلهمت الشاعرة الروايات من الأساطير، وربطت بينها في ترابط وظيفي يثري الرؤية الموضوعية للنص كما فعلت مع أسطورة «ميداس» وهي تقص على الجموع أقاصيص الهالكين من عشاق الذهب فتقول:

حديثهم عن ذلك الملك الغـ ـبر «ميداس» كيف كان مصيره

أين ساقته شهوة الذهب العمـ ـياء ماذا جنى عليه غروره

.....

إيه ميداس أيها الملك الأحمق ماذا جنيت؟ أي غرور[1]؟؟

كما وظفت الشاعرة حكاية «شجرة القمر» في إطار فني وفكري يجسد التناقض في الطبيعة والوجود وبين الذات والموضوع، وكذلك جعلت من رمز «تاييس» رمزا لموقف درامي يعكس صراع وحيرة الإنسان بين الخير والشر، وبين الجانب المادي والجانب الروحي.

استلهمت الشاعرة «نازك» رموزا عالمية ذات أصول أسطورية ملحمية، ودينية مسيحية وهندية، فاتكأت الشاعرة على أسطورة «أدونيس»[2]... وهو الإله البابلي تموز السيد الجليل، وهو حبيب عشتار آلهة الأرض والإخصاب، وموته رمز الجدب والكآبة، وبعثه رمز الخصوبة والبهجة والعطاء.

---

(١) المصدر نفسه، (صلاة إلى بلاوتس) ج١ ص٢٠٦

(٢) أدونيس، وهو في الميثولوجيا اليونانية ذلك الشاب الجميل الذي عشقته أفروديت، وقتله خنزير بري عندما كان يصطاد في الجبل، فتوسلت أفروديت إلى أبيها «زيوس» رب الأرباب أن يرد إليه الحياة ثانية، ولكن «بلوتو» إله هيدز (العالم السفلي عالم الموت) رفض أن يعيد هذا الجمال إلى الأرض فاتفق زيوس معه على أن يجعلا حياة أدونيس مناصفة (ستة أشهر في هيدز، وستة أشهر في فوق الأرض) وبعودته إلى الحياة الدنيا تأخذ الأرض زخرفها في فصل الربيع وتؤتي أكلها في فصل الصيف، وموته رمز الجدب والكآبة.

وفي قصيدة «كآبة الفصول الأربعة» تتمنى الشاعرة لو ظل أدونيس حيا طوال الفصول الأربعة حتى تظل السعادة وتعم البهجة، ولكن واقع الحياة يفوق تمنيات الشاعرة، فأخذت ترثي موت أدونيس:

أي أدونيس آه لو عشت في الأر ض فعاش السنا ومات الظلام

وهكذا نرى الشاعرة تعبئ ما استطاعت من أحاسيسها ومشاعرها في كنانتها لتغدو هذه المشاعر سهاما مسمومة تنثرها انتقاما لألمها وعجزها واخفاقها في الحصول على السعادة التي بحثت عنها في كل مكان، دون جدوى.

وفي قصيدة «لنكن أصدقاء» استلهمت الشاعرة أسطورة من أساطير الهند رمزا للخلاص من حرب غير متكافئة مع قوى الطبيعة فقالت:

وصدى «هيا واثا» هناك

مثقلا بأنين الجياع

بأسى المصطلين لظى الحمى[1]...

استخدمت نازك أساطير الجن العربية في ضوء الموروث الديني والشعبي، وحشدت أسماء مثل: «الغيلان، السعالى، العفاريت، المردة، الجن الطيار، وتوسلت بهذه الرموز في التعبير عن قوى الشر الكامنة والمتربصة بالإنسان.

نجحت الشاعرة في تفجير الموقف النفسي باستخدامها الرموز بمدلولاتها القديمة، فوظفت الغيلان والغول والأغوال رمزا مجسدا للشر في أبشع صوره المخيفة، ويتجلى ذلك في «الأفعوان» ١٩٤٨:

ووراء الضباب الشفيف

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، لنكن أصدقاء، ج١، ص٥٠٥

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول أي انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة

أين أنجو وأهدابه الحاقدة

في طريقي تصب غدا ميتا لا يطاق[1] . . . . .

وكذلك في قصيدة «لعنة الزمن» ١٩٥٠ تشكل الأسطورة خلفية مناسبة للموقف، ونرى الصورة تزخر بالأشباح، وتموج بحركة الأغوال والجنيات. فتقول :

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآبة مجروح

والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق[2] . . . .

تتوسل الشاعرة بهذه الرموز لتبرز صورة قاتمة مرعبة تنذر بالشؤم ولعنة الزمن.

توقفت الشاعرة عن استخدام الرموز والحكايات الدينية والأسطورية بانتهاء المرحلة الرومانسية . . . ولكنها عادت إلى استلهام بعض الرموز الدينية الإسلامية[3] ...، وذلك للتعبير عن بعض وقائع حرب رمضان «تشرين ١٩٧٣» في «يغير البحر ألوانه» قصيدة «الماء والبارود».

يرجع استخدام الشاعرة نازك للأساطير في زمن إبداعها إلى ما بين ١٩٤٥، ١٩٥١، وكان في استخدامها لهذه الشخوص سذاجة في حشد

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١. ص ٤٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص ٣١

(٣) من الرموز الدينية الإسلامية التي استخدمتها الشاعرة : قصة اكتشاف بئر زمزم الذي فجرّه الله تعالى لإنقاذ إسماعيل (عليه السلام).

الرموز أكثر مما هو إثراء للوحة الفنية، ولكنها في قصيدة «اسطورة عينين» تمكنت من أسباب الوعي الأسطوري وأسلوب توظيفه كما في أسطورة «ميدوزا».

وإذا كانت الاندفاعة اللاحقة للسياب ونازك الملائكة ارتفاعا بالقصيدة العربية إلى مستوى تعبيري ورؤيوي مغايرا لما كان عليه الوضع سابقا، فقد حقق هذا «المثلث العراقي» كما يسميه «د. كمال خير بيك» بضلعه الثالث وهو الشاعر «عبد الوهاب البياتي» للقصيدة العربية تجانسا في نسيجها الفني لم نعهده من قبل.

فارتفع السياب بالأسطورة إلى مستوى تكنيكي، ودرامية متعاقبة، وتوتر محكم، فجعل الصور في التحام عضوي يجعل القارئ يعيش التجربة الشعرية، وحوَّر في الأسطورة، وحمّلها مضامين جديدة، فجعل عذابات الإنسان في تاريخه تعبر عن حالته الفردية، ووحد بينها وبين عذابه وآلامه كما وحد بين المسيح وبين تموز وبينه من خلال مونولوج درامي ذي وقع جنائزي حزين، مما أكسب عذابه الذاتي غنى ومدلولا، وجعل وقعه في المتلقي حيا متدفقا مما جعله يرتفع بالدلالة إلى روح العصر ومتطلباته، وأن يمد بين ذاته والعالم جسرا من الخيال المتحد باليقين العاطفي[١].

وبرعت نازك في بناء القصيدة على ضغوط نفسية متنامية بتنامي انفعالاتها ومشاعرها اليائسة، وقصائد تأخذ أسلوب الحكاية تستعين بوسائل القصة والمسرح والمنلوج، وقصائد تبنى على الديالوج ذي الأصوات المتعددة، واستطاعت أن تضيف عناصر أسطورية تمثل خطوة هامة على طريق النضج الفني[٢]..

---

(١) عبد الرضى علي، الأسطورة في شعر السياب، ص:١٤٢.
(٢) محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة، ص ٦٨.

أما البياتي فقد اتجه وجهة معاكسة تماما لما انتهجه السياب، إذ جعل الحياة اليومية مصدرا للغة قصائده، وظلت أعماله الأولى تمتزج بالحياة، وتغرف من قاموسها الشعري بكل ما فيها من مفردات وصياغة ولغة العامة وحرارة حوارهم اليومي من سخريتهم المرة وتهكمهم الجارح.

واستطاع البياتي أن يوظف رموزه عبر سلسلة من التحولات والانتقالات التي تزيدها شمولا، وعبر عن هذه الرموز يفجر دلالاته التي ترسخ رؤياه إزاء الحياة والكون والبشر، ويؤكد انتماءه للآخر في عذاباته وغربته وحنينه.

وقد وظف البياتي رموزه مثل : عائشة، لارا، خزامى، عشتار، أوفيليا، وأضفى عليها مسحة خاصة وجعل منها ركائز تستند إليها رؤياه وانشغالاته الروحية والفكرية تعبر عن مكابداته ومواقفه.

ومن تحولاته وانتقالاته التي لا يكتفي بذوات رموزها ما قاله في لارا :

معجزة الحب الخالد لارا[١]

تنهض من تحت رماد الأسطورة، عنقاء

تتألق نجما قطبيا. . . . . .

ونهاجر مثل الأنهار

تتقمص في ألواح الطين

وفي أختام ملوك «الوركاء»

صورة عشتار[٢]. . .

---

(١) لارا: اسم فتاة روسية عرفها البياتي، ووظفها في النص، في مقابل خُزامى الفتاة الأردنية رمز العفاف والطهارة.

(٢) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص: ٥٩٧ و٥٣٧.

اهتم البياتي ببعض الشعراء العالميين كنيرودا، وإيلدار، وناظم حكمت، ولوركا، ومايا كوفسكي، وجد فيهم جوهر الشعر الحقيقي والالتزام الواعي الحي.

والبياتي بين جيل رواد الشعر الحديث خير من يمثل منهج الالتزام، إلا أن شعره في المراحل الأولى كان مباشـــرا لم يكتشف الرمز المحوري والأسطورة سبيلا إلى التعبير قبل ديوانه «سفر الفقر والثورة» عام ١٩٦٥م.

ومن التاريخ استلهم البياتي رؤيته الاجتماعية والثورية، يعكس وعيا إيجابيا بأهمية التراث، وضرورة التخير منه والرحيل إليه، فقد كان زاده الشعري، ووثق صلته بغير المكتوب منه مثل أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية المنتشرة في الريف.

وجد البياتي في التاريخ تجسيدا لقضايا الإنسان، ووجد في بعض الشعراء كطرفة بن العبد وأبي نواس، والمعري، والشريف الرضي، نوعا من التمرد على القيم السائدة، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم، فبحث في التراث عما يجســد قضية الإنسان.

يعكس في موقفه منه عربيا كان أم إنسانيا رؤية اجتماعية ثورية يستطيع من خلالها أن يكشف ما يراه تعبيرا عن صراع الإنسان ومعاناته وثورته المستمرة عبر العصور.

التزم البياتي قضية الإنسان العراقي الثائر على صور الظلم لخلق غد مشرق يموت فيه الفقر ويتساوى فيه الإنسان بالإنسان، ومن هنا التزم قضية العامل والفلاح .. فقال:

الليل في بغداد، والدم والظلال

أبدا تطاردني كأني لا أزال

ظمآن عبر مقابر الريف البعيد

وكأن إنسان الغد الآتي السعيد

إنسان عالمنا الجديد

مولاي ! يولد في المصانع والحقول[١]

وكما التزم قضية العامل والفلاح، التزم قضية الإنسان العربي، قضية فلسطين والجزائر، فقال :

(يافا) يسوعك في القيود

عار، تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي،

وخفاش يطير

يا وردة حمراء، يا مطر الربيع

قالوا وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف، رغم تعاسة القلب، الدموع[٢].....

استطاع البياتي أن يطور تعبيره الرمزي والأسطوري في ديوان «الذي يأتي ولا يأتي» ١٩٦٦، والموت والحياة ١٩٦٨، وبلغ من الرمز والأسطورة ذروة الاكتمال في ديوانه «الكتابة على الطين ١٩٧٠، ووحد بين تجربته الذاتية الخاصة وبين التجربة الإنسانية العامة التي تسكن لاوعيه، حيث عاش البياتي حياة أشبه بالموت» كنا نعاني الموت ونتنفسه، لقد كان الموت يتربص بنا في كل مكان، وكنا نوقد له الشموع ونحرق البخور لطرده».

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص: ١٣٥.
(٢) المصدر نفسه، ج١، ص ١٤٠.

ربط البياتي بلاوعيه بينه وبين الفقر، وحلم بالثورة وتحقيق الانبعاث، واكتشف أسطورة الموت والانبعاث، فكانت الثورة لديه صورة الآلهة الأم الكبرى، وتجلت أسطورته في ديوان «الكتابة على الطين» بتجربة شعرية سيطرت عليها العبثية حتى غدا الانبعاث سرابا، والأمل صعب المنال، فنراه يصور معاناة الموت في تجربته الشعرية فيقول في قصيدة: «هبوط أورفيوس غلى العالم السفلي»:

أيها النور الشهيد

عبثا تصرخ، فالعالم والأشياء والأحجار واللحم يموت

والصبايا والفراشات وبيت العنكبوت

والحضارات تموت

عبثا تمسك خيط النور في كل العصور

باحثا في كوم القش عن الإبرة محموما طريد[1]...

يأس وقنوط، هيام وعبث ووهن، وفي نهاية الطريق موت، صورة مستوحاة من الأمثال والحكايات الشعبية، كناية عن استحالة، ويأس بالغ إلا بحدوث معجزة أو صدفة.

ويستلهم البياتي أسطورة «المسيح المخلص» رمزا للانبعاث الذي يؤمن به فيرتد إلى بغداد يناديها ليعيد لها الحياة، ويبعث كل من مات من مرقده، فتدب الحياة في ثنايا بغداد بالحب بعد أن صورها جسدا ميتا، والحب هنا هو المسيح المخلص:

بغداد، يا بغداد، يا بغداد

جئناك من منازل الطين، ومن مقابر الرماد

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢. ص ٤٧٢

نهدم أسوارك بعد الموت

بصرخات حبنا المصلوب تحت الشمس[1]..

أما أنموذج الحياة والموت فقد جسده الشاعر في الآلهة الأم الكبرى (عشتار) وإله الخصب ابنها وعروسها، يرمز بذلك إلى موت الثورة والأرض والحضارة كما قال في قصيدة: «هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي».

ولكن الشاعر ينتصر على كل ماهو ظلام وموت وظلم وجدب بالحب، لأنه يزرع بذرة الحياة في رحم عشتروت لتلد حياة جديدة ويجسد ذلك الانبعاث والولادة الجديدة في صورة شجرة عاشقة، فيقول».

تذرف السروة في الليل دموع العاشقة

وتعري صدرها للصاعقة

وعلى أقدامها يسجد عرّاف الفصول

عاريا أنهكه البرد وغطى وجهه ثلج الحقول

يخدش الأرض، يعريها

يموت

تاركا قطرة نور

بين نهديها الصغيرين وفي أحشائها رعشة بركان يثور

....

فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

ولعل الشاعر لم يفقد الأمل بعد، وما زال رمز الانبعاث يلوح في

---

(١) المصدر نفسه.

أفقه فيعمد إلى توظيف الشخوص الأسطورية، يحشدها ليؤكد انتصاره على الظلم والموت والجدب، فيقول:

طفلة أنت وأنثى واعدة

ولدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة

كلما ماتت بعصر بعثت

قامت من الموت وعادت للظهور

أنت عنقاء الحضارات

وأنثى سارق النيران في كل العصور[1]....

وإذا تصفحنا رموز هذه الأسطورة عند البياتي نجده يتكئ على عنصر الموت والانبعاث والولادة، وما عودة عشتروت من العالم السفلي إلى هذا الوجود إلا علامة من علامات الانبعاث وانبلاج الصبح.

ويعود الشاعر إلى التشاؤم فيصور أرض بابل خرابا حلت عليها اللعنة وغدت مسرحا لذئاب جائعة لا تجد طعاما وقد جفت ينابيعها وذوت أشجارها.

وأنا أبحث في بابل عن خصلة شعر ...... عن نقوش وكتابات على الطين .... لاحقتني لعنات الآلهة ..... والذئاب الجائعة .... ميتا عاد ... كل هذه الصور القاتمة، وتصوير عودة عشتروت ميتة ما هي إلا النظرة التشاؤمية التي يراها البياتي في وضع العراق.

ثم يعود الأمل عند البياتي في بعث عشتروت بعد كل موت لأنها عنقاء تموت وتبعث وتجددحياتها، وهذا كله من مظاهر الحياة وهي الكون بنعيمه وجحيمه وكل ما يجتمع فيه من متناقضات.

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٧٣، و٤٧٦.

أنت عنقاء الحضارات

وأنثى سارق النيران في كل العصور[1]

وفي قصائد حب إلى عشتار، يصور البياتي واقعة الحب بين تموز وعشتروت وما ينتج عنها من تحول الظلمة إلى نور فيقول على لسان عشتروت :

مال نحوي وارتوى من شفتي، فانطفأت

في يده إحدى الشموع

جسدي أصبح وردة

عاريافي النور وحده[2] . . . . .

ظل البياتي يعيش في الماضي خوفا من المستقبل، وجلا من الأيام المثقلة بالآلام والمعاناة، يأمل في ولادة آمنة تحمل في طياتها النور الذي ينتظره، ولأن نفس البياتي اهتزت لمآسي أبناء الأرض بدافع اجتماعي نابعا من إحساسه بالإنسان، نراه ينفذ من دائرة الذاتية إلى أفق الإنسانية والجماعة.

«أسطورة استلهمت رموزها من أعماق لا وعي الشاعر الجماعي»[3]. . . أما أسطورة «برومثيوس» سارق النار، اختارها البياتي ليجسد معنى العذاب دون أن يمجد ذلك العذاب، وقد بلغ اليأس مبلغه حتى استسلم وقنط في صورة مؤلمة توحي بالعبثية.

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢ ص ٤٧٦.

(٢) المصدر نفسه ص ٤٧٦.

(٣) سيزيف البياتي هو القروي في أغلب الأحيان، أو العامل، ومن هنا كان إحساس البياتي بشقاء الفلاحين وتعاسة القرية، إضافة إلى فكره الماركسي الشيوعي التعاطف مع الطبقة الكادحة وما تتطلع إليه الشيوعية.

رأى «نيتشة» في بروميثيوس موقفا واقعيا بأن جعله يبصق على بني البشر لضعفهم واستسلامهم، أما البياتي فكان موقفه أقرب إلى «البيركامو» الذي يرى أن الإنسان الحديث قد خان بطولة بروميثيوس لأن الإنسان يسعى إلى النار والطعام أكثر من الحرية، ولكن البيركامو كان أحرص من البياتي على التعلق بخيط الأمل كما يقول الأستاذ «إحسان عباس» : «أما شخصية بروميثيوس الثائر . . .فقد استلهمها البياتي لطرد الرواسب الثابتة المستمدة من العقيدة».

ولو استوضحنا مسرح الصراع بين رموز البياتي لوجدنا أن بروميثيوس علم التضحية العنيد، وسيزيف الذي حكمت عليه الآلهة في عالم الأموات مسخر للعذاب الأبدي، وهو رمز للجهد الإنساني الضائع والسعي المخفق فيكون أقرب إلى تصوير حال الإنسان في العصر الحاضر.

ومن وحي هذه الأسطورة يتضح لنا شعر البياتي وترتسم فيه شخصية سيزيف[١].

تتنازع البياتي مشاعر مزدوجة، فنراه يمزج بين شخصي «بروميثيوس» و«سيزيف» كما يمزج بين القرية والمدينة، والعودة إلى الطفولة والإيمان بالمستقبل، ونرى حيرته وخوفه ويأسه فيدفع البياتي سيزيف إلى كسر القيود والثورة على تلك الصخرة البليدة المرهقة، ومن هنا تتضح لنا فكرة الجبرية التي هي داء الشعر العراقي الحديث كما يرى الأستاذ الناقد إحسان عباس ص٧٧، أن هذه الجبرية التي أغرقت شعر «بلند الحيدري» ولونت شعر نازك الملائكة بالخوف.

وكما استدعى البياتي شخوصه الأسطورية، استطاع أن يستدعي

---

(١) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص ١٦٩.

شخوص رمزية مثل «المتنبي» ويوظفها تاريخيا وأدبيا، ويجعلها جزءاً فاعلاً من نسيج النص الشعري كشخصية محورية في النص.

الشاعر الغارق في الأحزان والأغلال

يعود من غربته ممزقا جريح ....

... ماذا تقول الريح؟

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

والساسة اللصوص والتجار والأنذال

يمرغون القمر الأخضر في الأوحال

ويسفحون المال

تحت نعال جارية

ترقص وهي عارية

وحولهم مهرج الخليفة

يمعن في نكاته السخيفة[١] ....

وتحدث البياتي عن المدينة فصورها وحش ضرير، أو هوة للموت تبتلع من فيها وتحيل الفرد إلى قزم فقال:

عرفت يا حبيبتي، كل سجون العالم القديم

لكنني اكتشف الآن سجون العالم الجديد

والقهر والإذلال في الأزمنة الحديثة

والموت في أقبية المدينة[٢] ....

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، موت المتنبي، ج١، ص ٣٢٥

(٢) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، (قصائد حب على بوابات العالم السبع)، ص٤١٩.

وفي قصيدة «المدينة» يقول :

وعندما تعرت المدينة

رأيت في عيونها الحزينة

مباذل الساسة واللصوص والبيادق

رأيت في عيونها المشانق[1]...

أما السياب فقد تغنى بقريته «جيكور» وهاجم «بغداد» المدينة، وجعلها رمزا للضياع، كل ذلك بتأثير الشاعر ت. س. إليوت، وقد رأى البياتي المدينة كما رآها إليوت وبودلير.

انتشرت معاني الرفض وتردد اسم «دروب» رمزا للضياع لدى معظم الشعراء بتأثير إليوت وغيره من شعراء الغرب محاكاة لأساليبهم ومجاراة لوصف مدنهم : باريس ولندن ونيويورك، بل تصنعوا سأم إليوت وضجره وأحاسيسه النفسية ؛ فسادت في الأدب الحديث أمراض الفكر الغربي من شك وإلحاد ومجون وسأم وعبث وغربة ويأس وثورة على كل العادات والتقاليد، وتنكر للقيم والمثل والأديان ورفض للتراث وجحد للثوابت، فضاعت ملامح أدبنا الحديث وضلت الطريق لتتوه في دروب إليوت وبودلير ورامبو، وأصبحت حملة تكنيس الماضي وتراثه وإعلان الثورة على ما خلفه الأجداد منهجا ينتهجه شعراء الحداثة في عالمنا العربي.

واستغل البياتي كل المرئيات القاتمة بإسراف وإلحاح فلم يترك صورة ولا لقطة عابرة إلا وجسدها منفقا كل طاقاته الشعرية، وجعل من الأسطورة واقعا وبالعكس جعل من الواقع أسطورة كما فعل في موت جمال عبد الناصر عندما رثاه بقصيدة «مرثية إلى أخناتون» فقال:

---

(١) المصدر نفسه (المدينة)، ص ٤٠٥.

لا تقبل الآلهة الصلاة والقربان

والنيل لا يمنحنا هباته وبركات مائه المقدس الطهور

والشمس في رحيلها تصبغ في «طيبة» بواباتها المائة

وتضع التاج على رأس إله عاشق جديد . . . . .

. . . وقبل أن تخلع ثوب حزنها «إيزيس»

فما الذي تقوله النبوءة ؟

وما الذي دوّن أخناتون[١]؟ . . . .

جعل البياتي من الشعر قضية تتبلور وتتخذ إطارا فنيا، وعندما لجأ إلى الأسطورة لم يهرب من الواقع الذي حولّه إلى أسطورة، وجعل من الشخصية انموذجا إنسانياً.

وتطور البياتي نحو الواقعية البانية التي بدأت على شكل يقظة ضمير، وتطور وجوديا كتطور سارتر نفسه من القلق المبهم إلى المسؤولية الفردية الخالصة كما عبر عن ذلك الأستاذ الناقد إحسان عباس.

ومن التقنية الحديثة في الغرب استلهم البياتي الواقع مستفيدا منها في مثل : «مترو الأنفاق» كما فعل في «بستان عائشة»، وفي مترو باريس، حول الواقع أسطورة مستفيدا من نزول البشر إلى جوف الأرض، وتحرك المترو بهم، وربطها بأسطورة نزول عشتار إلى العالم السفلي متكئا على قضية الولادة والانبعاث، فقال : في (مرثية إلى عائشة) :

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة جالنيوس

يأكل قرص الشمس أورفيوس

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٥١٥.

تبكي على الفرات عشتروت .....

تبحث في مياهه عن خاتم ضاع وعن أغنية تموت

تندب تموز فيا زوارق الدخان

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

....

فصاح بي كاهن هذا العالم السفلي وهو يشحذ السكين

من الذي أتى بهذا الرجل المسكين ؟

عائشة عادت إلى بلادها البعيدة

فلتبكها القصيدة

وليبكها الفرات[1].

وهنا تغيب الدلالة حتى على العارفين بهذه الأساطير حيث تنصهر الأسطورة في التجربة الشعرية، وتغذيها فتثمر الغموض الشعري الذي قد يعد قيمة فنية، وملمحا جماليا باستثناء الإبهام والغموض كمأخذ على شعر الحداثة.

وكما اغترف البياتي من التراث فوظف رموزه، وبدل فيه وحوله، نجد «السياب» يتطلع إلى آفاق بعيدة في الفكر والحياة فيرمز إلى «السندباد» اعترافا بالتراث وليس منكرا له.

اعتمد البياتي على التضاد في سخريته، وتطوره كان سيرا نحو الواقعية البانية التي بدأت على شكل يقظة ضمير «عند إحسان عباس»،

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٤٢٥ (مرثية إلى عائشة).

كما كان تطوره وجوديا كتطور سارتر نفسه من القلق المبهم إلى المسؤولية الفردية الخالصة[١].

واستغل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد والإفصاح عن خيبة أمله والاحتجاج على سجن الوجود.

تحول البياتي إلى النمط الواقعي على نحو تدريجي بين اضطراب وعدم استقرار للشخصية البياتية وبين صوفية ثورية تشوبها الرمزية والغموض، وبين تفوقه في نوع شعري غنائي ونضالي.

وإذا كان شعراء الحداثة قد استلهموا في أشعارهم قدرة ذاتية، وثقافة واسعة، فإن لهذه القدرة أصول متعددة من ثقافية ومثيولوجية قديمة وأساليب أدبية ودلالات اجتماعية وإنسانية، استلهموها وعكسوا فيها غربتهم وعذاباتهم وفلسفاتهم، وصوروا الصراع والعذاب والموت في توظيف الرموز والشخوص أمثال قابيل وهابيل في صورة عصرية ذات دلالات تاريخية وإنسانية.

كذلك كان لإليوت أهمية كبيرة في نتاجهم، فعرضوا أزمة الحضارة وعالمها المليئ بالخوف والتصدع، واقتبسوا صورا ورموزا من إليوت ومن الشاعرة إديث سيتويل التي كان لها الأثر الواضح[٢].

ولما كان الشاعر يدرك العلاقة التي تربط الإنسان بالحضارة من حيث أن الإنسان أبو الحضارة وابنها وهو الفاعل فيها والمنفعل بها، واستوعب التحديات التي تواجه الحضارة العربية منذ أكثر من قرن.

لذا فإن الشعر الحديث لم يعد بوحا ذاتيا ولا انعكاسا لهموم شخصية ولا وصفا لمظاهر خارجية، بل اكتسب خاصية أساسية هي

---

(١) مجلة الرسالة الجديدة (البغدادية) العدد السادس ١٩٥٤م.
(٢) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت. ص: ١٩٥.

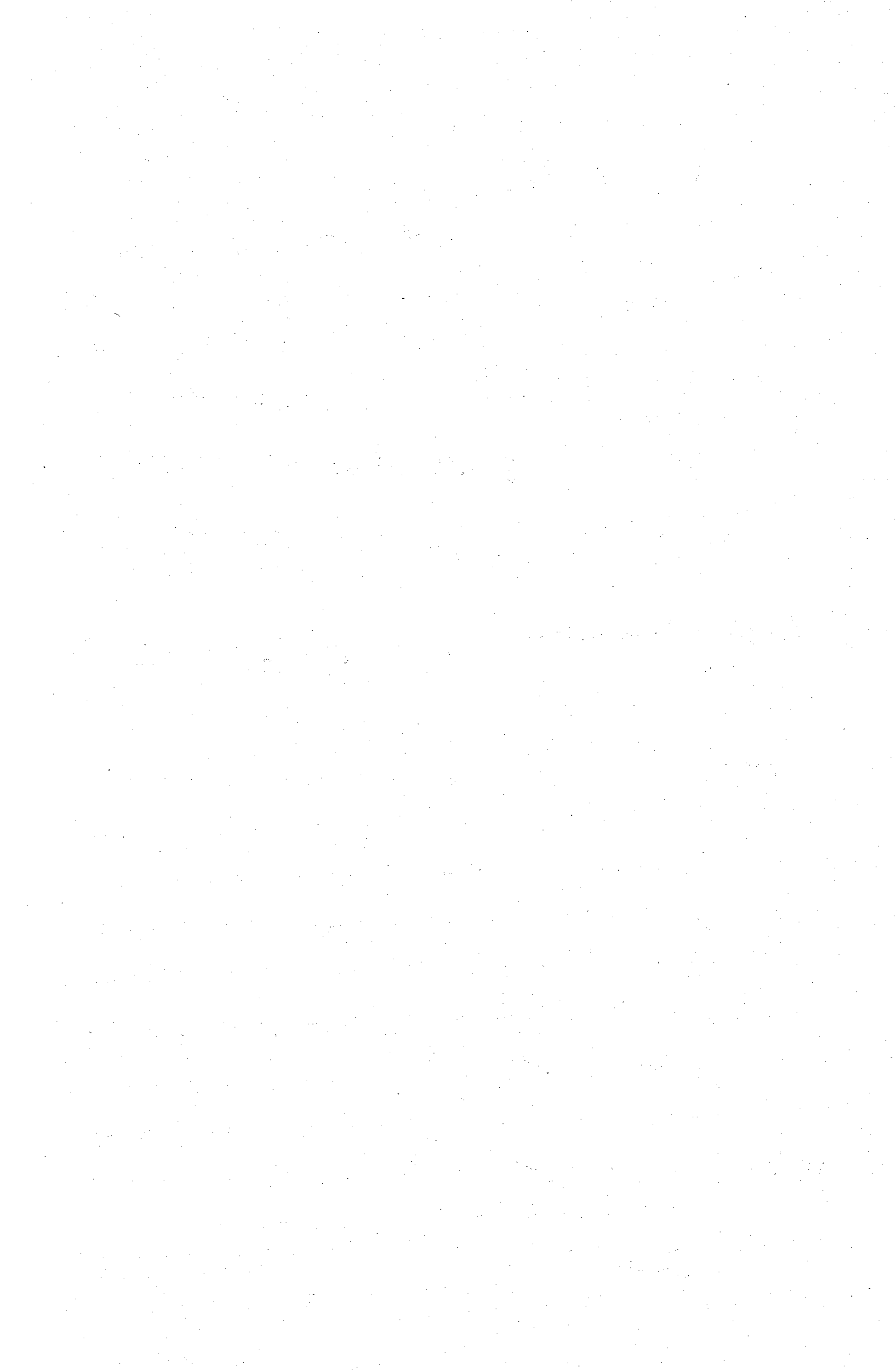
اللاشخصية، واتجه إلى التعبير عن ضمير الأمة في همومها الحضارية فعاد إلى الأسطورة التراثية والحكايات الشعبية وحولها إلى رمز يصل الماضي بالحاضر ويختصر الزمن، فكانت العنقاء والسندباد والحلاج وابن عربي والخضر والحسين رموزا أسطورية تراثية أعادت صياغة الماضي والحاضر معاً[1].

(١) ريتا عوض، تراثنا العربي، العدد ٥٠٩، إبريل ٢٠٠١م.



الباب الرابع

الصورة والخيال في شعر رواد الحداثة العراقيين



الصورة والخيال في الشعر الحديث

[شعر الرؤاد العراقيين: السياب، نازك، البياتي]

اهتم الأدب العربي وكذلك النقد بالصورة الشعرية في الأدب العربي قديما منذ بدايات الوعي بخصائص التوعية للفن الأدبي. ومصطلح الصــورة مصطلح حديث جاء من النقد الأوروبي الغربي، ففي القديم هي التخييل والتخيل والمحاكاة، والصــورة طبيعتها حسية تقدم معنى وتتكون من الأنواع البلاغية كعلمي البديع والبيان.

وفي ذلك يؤكد حازم القرطاجني بقوله : «إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صـورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر هيئة تلك الصــورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»[1].

وتختلف الصورة الجزئية عن الصورة الكلية، وبما أن الصورة مركبة بقوة الخيال الحسي، ولأن القصيدة تحتوي على هذين النوعين من الصور فإن أهمية الصورة يرجع إلى الخيال، حيث يتمثل للســامع من لفظ الشاعر

---

(١) منهاج البلغاء، ص ٢٥٠.

المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها[1]..

فالصورة في الشعر القديم تقدم نوعا من المعرفة الإنسانية ما دامت تؤدي معنى من المعاني ولو كان ذاتيا، كما ترجع أهمية الصورة إلى أنها تعمل على الانتباه للمعنى الذي تعرضه وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه.

ويعرف «كولردج» الخيال الشعري «أنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد»[2]، وهو بهذا التعريف يكون المؤثر والصانع للصورة الشعرية الحديثة، كما ويمثل هذا التعريف ثورة على الصورة الشعرية القديمة.

وبهذا المفهوم لم يعد محظورا على الشاعر مخالفة ترتيب أجزاء الشيء كما وجدت عليه، وأصبح باستطاعته لتحقيق هدف فني أن يخالف وضع «النحر تاليا للعنق»[3].

فترتيب الأجزاء في الصورة الفنية أصبح خاضعا لرؤى الفنان وتصوراته وحالاته النفسية، فالفنان يذيب ويحطم ويلاشي ويخلق من جديد تباعا لرؤاه وتصوراته.

ولأن الخيال آلية من آليات الإبداع عند الفنان، فإن الحداثويين يمنحونه الحرية التامة حتى أنه ليتحول عندهم إلى قوة مطلقة من كل قيد بلا حدود، ويقوم بالجمع بين المتناقضات في تركيبة واحدة حتى إنها لتبدو متآلفة وكأنه أداة سحرية. وإذا كان التخيل هو القدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني على أساس تحويل الانطباعات

---

(١) المصدر نفسه. ص ٨٦.

(٢) كولردج، محمد مصطفى بدوي، ص ١٥٦.

(٣) المقصود بالعبارة هو مخالفة المألوف والخروج عنه.

المجمعة من الواقع فإن الإنسان يكتسب هذه المقدرة عن طريق العمل التخيلي، حيث أن للتخيل وظيفة كبرى في الإبداع الفني.

والصورة في الشعر على مر العصور عنصر رئيس، وأداة من أدواته الابداعية الفاعلة، وقد رأى «الجرجاني» أن الخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس لمشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو في خزانة للحس المشترك ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ[١]..

فالتصوير والخيال عنصران أساسيان في الشعر العربي قديمه وحديثه، فإن خلا منهما كان عملا ذهنيا جافا جامدا. وفي الشعر الغربي تؤدي الصورة والرمز دورا هائلا، وإن الشاعر: «ت. س. إليوت» هو أعظم الشعراء المعاصرين الذين يقدمون في شعرهم «الصورة» الشعرية في أكمل وأنضج أشكالها[٢].

والشاعر المبدع لا يستطيع الاستغناء عن الصورة الشعرية لأنه بالتصوير ينتج الصورة، ويصور انفعالاته ونبضات قلبه وعاطفته تجاه الموضوع الذي يتناوله ليثير انفعال المتلقي.

فالتصوير يستدعي خبرة تامة بالحياة، أما الخيال فيقوم بتأليف عناصره التي تبدو متناثرة متباعدة غير متآلفة فإذا بالخيال يؤلف بين أطراف الصورة يجمع خطوطها ويلم شعث شعاعها فتبدو الصورة كاملة ممتعة شائقة.

والخيال جوهر الأدب، ليس حلية أو وشيا يهدف من ورائه الشاعر تنميق وتزيين عمله الفني بل هو وسيلة للوصول إلى الصورة برسم

---

(١) على بن محمد السيد الشريف، كتاب التعريفات، ص١١٤.
(٢) عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف. ص١١٤.

الكلمات، فإذا المعنى المجرد أصبح محسـوسا مدركا بعد تفعيل دور التصـوير في تجسيم وتجسيد المعاني المجردة فغدت من المحسّات.

و للشاعر دور لا ينبغي التنكر له فكلما قوي جانب الشاعر وطغى في المضم ن، ارتفعت درجة التأثير وقوة التخيل لتكون الصورة مؤثرة وممتعة.

لقد اتخذ الشعراء العرب إلى الخيال سبلا مختلفة متطورة متجاوزين شعر الصورة الجزئية الحسية إلى الصورة المركبة المتكاملة.

ودراسة الصورة في الشعر الحديث لا تستند إلى نظرية الصورة في البلاغة القديمة لأن طبيعة الصورة الحديثة تختلف عن طبيعة الصورة القديمة، فعيون «ميدوزا» التي يشبه بها بدر شاكر السـياب تختلف اختلافا كليا عن عيون المها «الصورة المستوحاة من البيئة العربية بكل ما تشمله من بساطة وواقعية ووضوح، بينما صورة «ميدوزا» قائمة على الإغراق في الغموض، وا ستلهام الصورة الغربية من واقع الأسطورة الإغريقية التي ا ستغلقت على الفهم والتحليل إلا على من اطلع على الأسـاطير الاغريقية وفهمها.

كذلك الصورة عند نازك الملائكة، فقد استخدمت عيون ميدوزا بسـحرها وتأثيرها السـحري حيث مزجت الأسطورة الإغريقية بالتراث العربي القديم.

ولـم تعد للصورة القديمة مكانة في الشعر الحديث حيث تعرف الشعراء المحدثون على فلسـفة جمالية ارتكزت على المخزون الفكري الغربي سواء أكان ذلك ترجمة أو صفحات مجلات وجرائد أو كتب، وبذلك تم لشعراء الحداثة هدم عمود البلاغة القديم كما هدموا من قبل عمود الشـعر في الوزن والقافية قبل أن يكون لديهم البديل الواضح،

فرفضوا أبنية الصورة رفضا مطلقا لاعتبارها تركيبا ذهنيا رياضيا حرفيا جافا مباشرا غير قادر على إثارة العواطف[1].

ولاعتبارها تراكمية استطرادية تستطيل وتتشعب كأنما هي غاية بذاتها[2]، ولاعتبارها شيئا حسيا حرفيا شكليا[3]، ولاعتبارها وجودا مسطحا تفعل على مستوى واحد من المستوى الدلالي[4]، ولاعتبارها عنصرا توضيحيا[5].

وإزاء هذا الرفض لعمود البلاغة وقف الشعراء والنقاد الحديثون إلى جانب بناء الشعر صوريا على اعتبار أن وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة[6].

وذلك لأن الصورة انتقلت في مفهومهم من عنصر إضافي تزييني إلى عنصر بنائي مشارك في الإبداع الشعري.

وفي ذلك تقول سلمى الجيوسي : «لم يكن بإمكان الشعراء أن يعبروا عن الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر فلجأوا إلى الصور والأساليب المواربة من إشارة ورمز وفولكلور وأسطورة، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصورة في اجتياز العتبة مَن الأساليب القديمة إلى أسلوب جديد»[7].

فالصورة هي المدخل إلى مناخ الشعر ولذلك لجأ الشعراء إلى تتابع الصور، وأضحت الصورة نقطة مركزية استطاع الشعراء المحدثون إدخالها

---

(١) أودنيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة ـ بيروت ١٠٧

(٢) ر. م البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، منشورات عويدات ١٤٤ـ١٤٥.

(٣) إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص: ١٤٣

(٤) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر. مادة رمز.

(٥) هنري بير، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، ص: ٧.

(٦) أدونيس، زمن الشعر ـ دار العودة ص ١٥٤ـ١٥٥

(٧) سلمى الجيوسي، عالم الفكر ـ مجلد ٤، ١٩٧٣م. ص ٤٩.

في بنية القصيدة لخلق مناخات متعددة، وحتى تظل الصور المتتابعة متماسكة لجأ الشعر الحديث إلى مسألة الرمز الشعري والأسطورة والقصة الرمزية لتحقيق عضوية القصيدة إذا أمكنه ذلك(١)..

لذا رأى يوسف الخال أن من أسس الشعر الطليعي استخدام الصورة الحسية من وصفية وذهنية(٢)..

ويرى النقاد أن الوجود المرئي والمحسوس بألوانه ومقاييسه وعناصره الأربعة التي تحدثت عنها الفلسفة القديمة (النار. التراب. الهواء. الماء) هو الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصرالصورة ويستمد الرموز يجسد فيها معاناة الشاعر فيفكك عناصر الواقع، ويهبها وظائف جديدة، يغور في أعماقها ويضيئ جوهر وجودها فيعيدها إلى الواقـع بوهجها وانسجامها محققا بذلك اندماج الشـعور باللاشـعور والحقيقة بالخيال، والعقل بالعاطفة تماسكا وترابطا برؤيا روحية كثيفة فتتجمع العناصـر المتباعدة مكانا وزمانا والمتناقضة أحيانا في صورة وخلق جديد في انسجام وتلاحم يؤلفها كيان واحد وهو الصورة.

والشاعر إذ يشكل الصورة مستمدا عناصرها من عينات المكان النفسي حيث يلتقي المكان الحقيقي بالنفسي، وما يضيفه الشاعر من نسق غير مألوف من خلال بعثرة الأشياء والتلاعب بالعناصر ثم يجمعها ويسقط الخيال والمعاناة ويعيد تركيبها بعد أن يربط المرئيات في الصورة بالمسموعات والملموسات، فإن ذلك دليل على أن الشـاعر لا يشكل الصورة وفقا للوجود الخارجي للشيء وإنما وفقا لصفاته الأساسـية أو

---

(١) إلياس خوري، مواقف، ص: ٧ (١٩٧٤م) ٢٩، ص: ١٣٩.
(٢) (٤) يوسف الخال ـ شعر. (١٩٥٧) ٢: ص ٩٨

المضافة أي لرموزه ومميزاته وأثره بما يوحيه مبدأ الرمزيين من وحدة الحواس وتراسلها.

ومن خارج الزمن يوظف الشاعر بدر شاكر السياب الجمل الاسمية ليوحي باللازمان، فيأتي بالصورة الموغلة في الشفافية متضافرة مع النبرة الابتهالية التي ترسم مسار النص،

ثم يضيف إليها الحركة عن طريق توالي الأفعال، ففي قصيدة «أنشودة للمطر» يشكل الشاعر الصورة مستمدا عناصرها من عينات المكان النفسي، والحقيقي فيشبه العينين بغابة النخيل تارة، وبشرفتين ينأى عنهما القمر تارة أخرى فيقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجوم .....

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،[1]...

حشد الشاعر صورا، يشوبها الغموض وشيء من الضبابية موظفا ظروفا زمانية، وأماكن حقيقية لتظل الصورة مشوشة، فساعة السحر، ونأي القمر، ورجة المجداف، وكلمة «ضباب» توحي بانعدام واستحالة الرؤية بشكل واضح، وهذا بدوره يعكس حالة الشاعر النفسية واضطرابه فيما

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ط ٣، دار الحرية ـ بغداد، ٢٠٠٠م. ص: ٢٥٣.

يعانيه، وبإضافة الحركات عن طريق توالي الأفعال مثل : تورق، ترقص، ينأى، تنبض، وتغرق، فإنه بذلك يحافظ على طابع الصورة الانسيابي في تشخيص الطبيعة من كروم ومياه وأشجار ونور.

وهكذا تصير الصورة الخارجية ـ كما يقول «كولردج» ـ أفكارا ذاتية، وتصير الأفكار الداخلية صورا خارجية «فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة[1].

ثم يرد الشاعر صوره متضادة : صورة الموت والميلاد، والظلام والضياء والخليج يهب المحار، والخليج يهب الردى.

وفي قصيدة «أنشودة المطر» على سبيل المثال لا الحصر، نرى أن السياب استطاع تقديم صوره الفاتنة، وكان ناجحا في موسيقاه الداخلية، وإن عملت الجمل الاعتراضية على تقويض أسلوبه وإضعافه، كذلك الإكثار من التقديم والتأخير دونما سبب مقبول، إلا أن المحسنات البديعية جملت أسلوبه وأعطته مسحة من الجمال.

وهذا الانقباض من الأسى الذي شاع في بداية القصيدة، والتفاؤل في نهايتها، إضافة إلى التبرير والنظر العميق للحياة، ولجوئه للرمز وغزارة الصور، جعل القصيدة عملا مميزا، وعند تحليل قصيدة السياب وتوظيفه البارع للصورة الخيالية نرى :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر [تشبيه بليغ]

أو شرفتان

عيناك حين تبسمان [استعارة مكنية]

حين تبسمان تورق الكروم [كناية عن الخضرة رمز الخير والعطاء]

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٢٠.

وترقص الأضواء [استعارة مكنية]

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجداف. [تشبيه تمثيلي]

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام [تشبيه تمثيلي]

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك [تشبيه تمثيلي تام الأركان]

كالدم المراق، كالجياع، كالحب

كالأطفال، كالموتى،

هو المطر [تشبيه تام، مفصل]

يا واهب اللؤلؤ [استعارة تصريحية، بالإضافة]

يا واهب المحار [مجاز مرسل (مكانية)]

يا واهب الردى [مجاز مرسل (مكانية)]

ثم هذه المقابلة بين المتضادات، لأن المنطق يقول «وبضدها تتميز الأشياء» ويتجلى ذلك في قول السياب :

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد، والظلام والضياء .....[1]

وفي التبرير والنظرة العميقة للحياة، وتحليل القوى الفاعلة داخل المجتمع، تبدو الصورة التي رسمها وتخيلها السياب قبل نصف قرن وكأننا

(١) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، أنشودة المطر، ص ٢٥٤.

نعيشـها اليوم ونحن ننظرإلى ما يحدث في العراق الآن بكل أسى وألـم وحسرة :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر.

...... وفي العراق جوع

...... وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى

وأسمع الصدى .....[1]

فعندما تسمع صدى صوت السياب وهو ينفض غبار السنين بصور شعرية كلية ومستقبلية تستشرف الآتي وتروي ما يمكن أن يقع ... فتكون الصورة ضربا من العرافة، والشاعر بحسه المرهف وتنبؤه يكون حينئذ أقرب ما يكون عرافا، وهذا لا يعني أن الشعر إلهام يتنزل من عل على الشاعر ولا هو نبوءة، والشاعر ليس نبيا ولا عبقريا كما صيرته الرومانسية والرمزية، وإنما هو إنسان يقصد أن يقول الشعر.

ويتوغل الشاعر في أجساد الكلمات يكتشف في ثناياها أسرار الحياة، ويستشعر المستقبل في ألفاظ وأصوات تشكل نوعا من الموسيقى التصويرية التي ترافق الصورة الفنية وتكون جزءا من التجربة الفنية، متكئا

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٥٧.

على حروف الكلمة في بناء صوره الشعرية موحية ودالة تبعث الفوارق وتوحد الرؤى في ترابط وتلاحق بديع.

وتبقى الصورة الفنية تشكل إبداعية العمل الشعري متوجا بعظمة الخيال الذي يشحن الصورة بالعاطفة والموسيقى التصويرية، فتكون الصورة مفاجأة ودهشا على حد تعبير «أدونيس» بشرط ألا تكون نسيجا صناعيا عشوائيا وليد الانفعال العابر.

برع السياب في رسم الصور، فاستعار من الموروث الديني، ومن الوثنية التي تهيئها قصة ثمود وعشتار، ويستغل الصور ببراعة في سياق متدرج في جو وثني.

وقد برع في استلهام الصورة الطبيعية، فشبه تعسر المطر بتعسر الولادة، وكانت الصور الوثنية متممة للصورة العامة بين التعسر والولادة.

وربما تكون الصور البابلية والرموز كناية عن الرابطة بين الإنسان والأرض أو بين الإنسان والحياة، بل أكثر السياب من إيراد الصور المفزعة التي بدت في قصائد الرعب كما تصوره قصيدة «حفارالقبور»:

... فكأن ديدان القبور

فارت لتلتهم الفضاء، وتشرب الضوء الغريق

وكأنما أزف النشور

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق !

وتدفع السرب الثقيل،

....

... هو ذا المساء

يدنو، وأشباح النجوم تكاد تبدو، والطريق

خال - فلا نعش يلوح على مداه .. ولا عويل -

إلا النعيب

وتنهد الريح الطويل[1]!..

إن حياة الشاعر في إطار مجتمعه مرتبطة بشعره، وبآثار نفسية واجتماعية تترك بصماتها في حياة الشاعر، ولعل في هذه القصيدة ما يشي بذلك من صور تبث الرعب واليأس عندما تفور ديدان القبور من باطن الأرض لتلتهم الفضاء، وتشرب ضوءه، والأشباح، والنعش، والعويل والنعيب، صور جزئية مرعبة تتضافر في صورة كلية ولوحة شعرية تبث الرعب.

أدَت الصورة دورا هاما في الشعر الحديث حتى أصبحت ميزة من ميزاته يعرف بها ويعتمد عليها في تفريق ما هو شعر وما ليس بشعر، ولهذا نرى أن الصورة الشعرية في الحداثة المعاصرة تحتوي على كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وخيال وعاطفة وموسيقى وأفكار. والصورة الحديثة تبعث الفوارق أكثر من إظهار وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، فالضد أقرب إلى الشيء من شبيهه[2].

والصورة عند السياب لم تعد صورة تقليدية، ومعرفة ماضوية تعكس عالم الشهادة بل أضحت معرفة مستقبلية تعكس عالم الأسرار، ينتزع الشاعر من التراث الإنساني معرفة الأسرار، فيتناولها غارسا فسائلها في حقل من الانفعالات والاستجابات والدلالات، كما يحرك بها المياه الآسنة ليدخل فيها هواء جديد.

وتعبرعن هذا المفهوم للصورة الأستاذة «خالدة سعيد» فتقول : «إن

---

(١) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، حفار القبور، ص ٢٨٧.

(٢) خالدة سعيد، حركية الإبداع، مجلة فصول، ص١٢٢.

الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة ســـفر بين الهوية والهوية بين التناقض والتآلف[1].

فالصورة عند خالدة سعيد حركية تتوالد، وتتقاذف القارئ بين موقعين أو حالتين متناقضتين، لذا فهي عندما تبطن شيئا فإنها تظهر شيئا آخر بوجود علاقات خفية بين الظاهر والباطن.

وقد خطا شعراء الحداثة أول خطواتهم في مجال تجديد الصورة، فتخلوا عن القديم التقليدي في طرفي التشبيه كتقارب المشبه والمشبه به وواقعيتهما، أو وجود شبه حقيقي بينهما، فمال الشعراء إلى «الإيحاء» بالصورة بدلا من «التوضيح» وقد يبرز المشبه به في الصورة في غياب وجه الشبه، وقد تتفتح الصورة شيئا فشيئا لتقدم لنا أكثر ما تقدمه الصورة القديمة، ويتجلى هذا في قصيدة السياب «إلى جميلة بو حيرد» يشبه المناضلة جميلة بعشتار آلهة الخصب في الأساطير القديمة، والتي يقول فيها:

بالأمس وارى قومك الآلهة

عشتار، أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربة الوالهة

لم تعط ما أعطيت، لم ترو بالأمطار ما رويت: قلب الفقير[2]،..

العطاء والتضحية، صورتان قد تبدو كل واحدة مناقضة للأخرى، ولكن في النهاية هما وجهان لعملة واحدة وهي التضحية نتيجة للعطاء، ولا يكون العطاء إلا بالتضحية.

---

(١) خالدة سعيد، حركية الإبداع، مجلة فصول، ص١٢٢.

(٢) بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢١٠.

ثم يشبه «جميلة» بالمسيح في تضحيته، بل تفوق تضحية جميلة تضحية المسيح :

يا أختنا المشبوحة الباكية

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه.

لم يلق ما تلقين أنت المسيح...[1]

ويتبين لنا أن صفة الربة الوالهة التي شبه الشاعر جميلة بها هي ذاتها الصفة التي أضفاها على عشتار، فينقلنا الشاعرفي صورته إلى أبعاد لا مكانية، ولا زمانية ليجعل من صورته حلما يتعذر علينا إخضاعه لقواعد الصــورة البلاغية حيث يصور المكان باللامكان والزمان باللازمان، جميلة بو حيرد في عطائها وتضحيتها بالمسـيح المشبـوح، أومن قبل بعشتار آلهة الخصب والعطاء فتتناقض الصورتان ويتناقض التشـبيهان، وتصبح العلاقة لا منطقية حيث يجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع، ولنحاول إخضاع هذه الصورة لقواعد التشبيه أو الاستعارة :

ناب الخنزير يشق يدي

ويغوص لظاه إلى كبدي

ودمي يتدفق، ينساب :

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا.

«عشتار» . . . .وتخفق أثواب

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٨

وترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب[1].

نعل يخفق كالبرق، كالبرق الخلب ينساب. (الخادع، الأحمق)، فالبرق الذي يرجى مطره ثم يخلف وينقشع كمن يعد ولا ينجز.

وقد يأتي الشاعر بصور مبعثرة يلم شعثها ويؤلف فيما بينها ليعمق المأساة، ويجسد وقع الفجيعة، فالمطر رمز الخير والعطاء، ولكن الشاعر يفجئنا بصورة فاجعة وغير منطقية فالسماء تمطر دما والألم جاء من المطر من حيث لا نتوقع:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع

كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر[2]!..

المشبه هو المطر، والمشبه به: الدم المراق، والجياع، والحب، والأطفال، والموتى فما وجه الشبه الذي يجمع بين المطر وهذه الصور؟ إنه الألم والأسى، استطاع الشاعر أن يحشد هذه الصور من دم مراق وجوع وحب وأطفال وموتى لتعميق المأساة من خلال الصورة اللامنطقية غير المتوقعة.

ثم استخدم الشاعر بدر الصورة في شعره الواقعي بطريقة بنائية عضوية

---

(١) المصدر نفسه، (تموز جيكور)، ص٢٢٣.

(٢) المصدر نفسه «أنشودة المطر» ص ٢٥٥.

تتدرج في صميم العمل الفني بحيث تؤدي إلى تعميق الإدراك والإحساس، وهنا تكون الكلمة قد ألغت صورة المحاكاة وتقليد الطبيعة في القصيدة عندما يقول السياب :

أنا ما تشاء : أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب . . . .[1]

يشبه الشاعر «المخبر» بالحقير، وصباغ الأحذية، وبائع الدم والضمير، ثم بالغراب والخراب والدمار، وكلها صور قاتمة بذيئة دنيئة موحية بالخسة والدناءة، ويوغل الشاعر في التشبيه بصور غاية في البذاءة، ويترك للمتلقي حرية التصور والتأمل بما يشاء له أن يتصور، ثم يملي عليه بعض الصور حتى إذا ما استطاع رسم هذه الصورة لدى المتلقي، قام بنقضها رأسا على عقب وتحول من الصورة البذيئة إلى الصورة المشرقة وصورة المقاومة والمواطنة والتحرير، فيقول:

لكن لي من مقلتي - إذا تتبعتا خطاك

وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك - إبرتين . . .

. . . ستنسجان لك الشراك

وحواشي الكفن الملطخ بالدماء، وجمرتين

تروعان رؤاك إن لم تحرقاك ! ..[2]

وهكذا استطاع شعراء الحداثة رسم الصورة وإبراز خطوطها وألوانها فتندرج الصورة فيما يمكن تسميته بالصورة «التجريدية» التي يتساوى فيها

---

(١) المصدر نفسه «المخبر» ص ١٩١.

(٢) المصدر السابق، المخبر، ص ١٩١

المشبه به مع المشبه في وجه الشبه، أو يميل وجه الشبه إلى جانب المشبه كقول نازك الملائكة في أغنية الها وية :

كرهت الأكف التي تعصر

وخلف حرارة رعشاتها

جمود كذل الحياة

على جثة تحت بعض اللحود

تعيش بها دودة في برود ....[1]

وفي موضع آخر من قصيدة «مرثية يوم تافه» تقول :

وغدا تمضي كما كانت حياتي

شفة ظمأى وكوب

عكست أعماقه لون الرحيق ....

.... وإذا ما لمسته شفتاي

لم تجد من لذة الذكرى بقايا

لم تجد حتى بقايا ...[2]

فإذا ما تمعنت في هذه الصورة، تجدها وقد تميزت بمهارة وقدرة على استبطان الحالة النفسية في أبعادها، وإبرازها في لوحة فنية كاملة فيها المعاناة والحسرة بل والخيبة.

وإليك صورة أخرى تعتمد على الحركة والحركة المقابلة في روعة التجسيد للحالة النفسية :

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، «أغنية الهاوية»، ص٤٨٥.

(٢) المصدر نفسه، «مرثية يوم تافه»، ص: ٤٦٦.

وأنا أمشي وأرى وأنام

أستنفد أيامي وأجر غدي المعسول

فتفر إلى الماضي المفقود

أيامي تأكلها الآهات متى ستعود . . . .

صورة تجسد الحالة النفسية في محاور عديدة، تطالعنا الأيام مستنفدة ومأكولة، والماضي مفقودا والغد المعسول مجرورا، حيث تنطلق الشاعرة من صورة واحدة لتتفرع منها صور عديدة تعبر إلى ضفاف بعيدة في تشخيص الأسى وإظهار خطورته.

ثم تطالعنا الشاعرة بصور لا تقل بكارتها عن قول النابغة :

«وليس الذي يرعى النجوم بآيب «يقصد» الصباح» على حد قول الأستاذ : محمد عبد المنعم خاطر[1].

وتنقلنا الشاعرة «نازك» من الصور المتفرعة إلى الصور التجريدية ذات الحركة واللون والرائحة، فماء النهر عطر له شذاه الذي يجذب القمر :

أي نهر من عطور

في شذاه مسبح للقمر

وغذاء للرؤى . . . والسمر

ورحيق للشعور . . . . .[2]

وهذا يذكرنا بقول ابن المعتز في وصف القمر وهو هلال:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر . . .

فقد نقل إلينا وصفا حسيا لم يربطه بالشعور المسيطر على الشاعر

(١) محمد عبد المنعم خاطر «دراسة في شعر نازك الملائكة، ص: ٢٤٤.

(٢) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، «أغنية ليالي الصيف»، ص: ٢١١.

والحالة النفسية المفعمة بالأحاسيس الفياضة، ولا ترى فيه إلا حياة مترفة مجبولة بالنعيم.

أما عن مصدر نازك في هذه الصور فترجع إلى نفسها الراضية وأجوائها الرومانسية الحالمة في صور تجريدية وأخرى مزدوجة وهناك صورها الحية المشخصة.

ويرى الأستاذ «خاطر» في صور نازك تعليلا حسنا وتفسيرا يعتمد على التشخيص وبث الحياة والحركة، وكذلك المحاورة بين الأشياء فيصطبغ أسلوب الصورة بصبغة الحوار المسرحي الذي يتجلى في قصيدة «كلمات»، وقصيدة «إن شاء الله».

وهناك صور للشاعرة نازك هي لوحات معمارية كما رسمها الأستاذ «خاطر» متلألئة ساكنة منسقة ومصممة بإبداع غاية في الروعة والجمال والرومانسية الحالمة، كما في قولها :

في غد نبني لنا عش رؤى من كلمات
سامقا يعترش اللبلاب في أحرفه
سنذيب الشعر في زخرفه
وسنروي زهره بالكلمات
وسنبني شرفة للعطر والورد الخجول
ولها أعمدة من كلمات
وممرا باردا يسبح في ظل ظليل
حرسته الكلمات ......[1]

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة «أغنية حب للكلمات» ج٢، ص ١٩٠

أما الصورة المزدوجة الملامح فهي تستعير صورة كاملة أو حكاية رامزة تجعلها خلفية بعيدة في أعماق القصيدة المثارة، ثم تسلط الضوء بمهارة فائقة وإيهام خفي وتتناول الظاهرة من القصيدة وتسلطها على كل جزء كل على حدة، فتجعل بذلك للقصيدة ظاهرا يشف عن باطن كما في قصيدتها «أغنية لشمس الشتاء» وغيرها من القصائد.

وصورة «الدفلى» تشترك بين السياب ونازك، فتقول نازك تصور الانفعال وترصده مستعينة بعناصر الكون :

ويراك الشارع الحالم والدفلى، تسير

لون عينيك انفعال وحبور

وعلى وجهك حب وشعور ..[1]

وبينما تستعير نازك الرؤية للدلفى، يوظف السياب الصورة في قصيدته «المومس العمياء» مازجا الصورة بالأسطورة في تشبيه مصابيح الطريق بأزهار الدفلى.

وتفتحت، كأزاهرالدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون «ميدوزا»، تحجر كل قلب بالضغينة . . . .[2]

إذن هناك خبرات وطاقات هائلة تم توظيفها دراميا وبطريقة عفوية في بناء هذه الصور كعمل فني رفيع، ولكن هناك بعض الصور الرامزة تبدو غامضة ضبابية إلى حد الغوص في عالم الأساطير والباطن واللاشعور، وعندما سئل بعض شعراء الحداثة وطُلب منه توضيح ما يقول فأجاب : وماذا أقول ؟ هل أقول الكلمة ومعناها ؟؟

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة (الخيط المشدود في شجرة السرو) ج١، ص ٥٣١

(٢) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، «المومس العمياء» ج١، ص ٢٦٩

وحيث تحلق الصورة بأجنحة الأساطير وتعج بالأشباح فتتداخل المعنويات والمرئيات وينقلب التشبيه وتتفاعل الاستعارات تبوح لنا الشاعرة بما لا نفهمه إلا بالتأويل ولنحاول الغوص في عالمها وسبر أغوارها عندما تقول :

تململت الساعة الباردة

على البرج، في الظلمة الخامدة

ومدت يدا من نحاس

يدا كالأساطير، بوذا يحركها في احتراس

يد الرجل المنتصب

على ساعة البرج في صمته السرمدي ....

.... وقالت يد الرجل المنتصب

صلاة، صلاة !

....

وحيث الغموض المثير

وحيث غرابة بوذا تلف المكان

يصلي الذين عيونهم لا تنام .....[1]

صور متتالية : الضمير والخطايا وظلمة اللاشعور، ودعوة إلى التطهير وراحة النفس، وصحوة الضمير، ألغاز لا بد من فك رموزها :

الساعة الباردة : هي الضمير، وتململها هو صحوة الضمير.

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢ «صلاة الأشباح» ص ١٢٦

يدا كالأساطير : هي ظلال تجوب فيها الأشباح لإشاعة جو من الغموض المقصود.

صلاة، صلاة : هي الدعوة إلى التطهير

البرج : هو الإنسان ......[1]

اتسمت القصائد السابقة بصورها الرائعة المشوبة بالشفافية والإبداع في بنائها ومدلولاتها رغم حداثتها، أما الصورة الحديثة عند نازك وبعض شعراء الحداثة فقد تباعدت أجزاؤها المكانية والزمانية (المشبه والمشبه به) الصورة القديمة، وهذا ما يريده «عزرا باوند» للاستعارة حين يطالب بأن تكون «دوامة مشعة، تعصف خلالها أفكار تتردد أصداؤها ترددا غير متناه»[2]..

هذا التباعد وإن بدا معتدلا في القصيدة الحديثة عند الشاعرة نازك، إلا أنه بدا أكثر حدة وتطرفا، اختلطت فيه أبعاد الصورة وتداخلت أطرافها من غير أن يربطها رابط منطقي أو عقلي.

أين المنطق والعقل في الساعة الباردة وهي هنا «الضمير» ؟

ويد الرجل المنتصب وهو «الضمير» أيضا في قصيدتها (صلاة الأشباح) ؟

فالصورة تجوس في عالم الظلمات والباطن، وفيها كثافة في الإعتام، وكذلك الغموض الذي يكتنفها، ولا يستطيع أحد سبر أغواره إلا الشاعر نفسه أو من اطلع على خبايا نفسه وأسراره.

ومهما يكن من تجسيم للتهيؤات وتسليط الأضواء على العالم الباطن

---

(١) محمد عبد المنعم خاطر، دراسات في شعر نازك، ص ٢٣٦

(٢) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ط١، ص ٣١٣

المظلم الذي ألبسته الشاعرة ثوب الواقع من عناصر مكانية وزمانية، إلا أننا لا نملك إلا أن نغوص إلى عالمها الباطني وأساطيرها الخفية لكشف الغموض المتمثل في هذه الصور التي تعكس ما في نفس الشاعرة من واقع، ومعالجة هذه الوقائع النفسية واللاشعورية الباطنية بما خبرته وأفادته من طاقات إبداعية هائلة وظفتها في الصورة الحديثة.

وقد برعت الشاعرة نازك في تصوير التغيير الذي تحس به النفس في الناس والأشياء، وقد لاحظ الناقد إحسان عباس توافقا ظاهريا بين «نازك» وبين «جويس» وهو اتصال خيال كل منهما بالمسموع أكثر من اتصاله بالمرئي كنتيجة حتمية لحالة الحلم التي يقف فيها الإنسان على حدود الوعي[١].

بدت الصورة تتطور عند الشاعرة، ففي الديوان الأول تصور المساء بالموت، ثم يصبح همها رسم تدرج الانفعال النفسي على حاله دون مكبرمن الخارج[٢].

كما أخذ على الشاعرة تضخيم الصورة مع قلة في الاحساس وضعف في التركيز الفكري[٣].

ولقد أدركت الشاعرة نازك أن ما يميز الشعر في كل لغة مادته التصويرية، فهي لا تعبر عن حقائق كما هي، بل أخذت تعرضها في شكل أشباح وأطياف، فتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف بأكثر مما تؤثر فينا الحقائق نفسها.

وفي كل جانب من جوانب قصائدها تجد الصورة بحيث تستطيع أن

---

(١) أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، بيروت.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر نفسه.

«وقراءة شعر هذا الشاعر تقدم إلينا المثال تلو المثال لفكرة التكثيف اللاشعوري والارتباط الحر بين الصور والرموز التي تتألف منها هذه الصور. يحدثنا عن الليل وهو يتحدث عن النهار، ويحدثنا عن النهار وهو يتحدث عن الليل، ويرفع الأرض مكان السماء، أو يضع السماء مكان الأرض، ويمزج في الصورة بين مياه الأنهار ورمال الصحراء.

وهذا التأليف لا يحمل صفة المنطقية وإنما هو يمثل الصور الحبيسة في اللاشعور، عندما تطفو على السطح في حالة إغفاء من الشاعر، فتظهر في نظام كأنه لا نظام.

ومن صورة العينين الساحرتين عند نازك، إلى الصورة الجميلة الرومانسية الحالمة عند السياب في تشبيه العينين بغابتي نخيل ساعة السحر، «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر» إلى الصورة القاتمة عند «البياتي» في قصيدة «عيناك» فالعينان ليسا إلا مقبرة تنسج العناكب - في صمتها - الأكفان من الظلام، فيقول :

عيناك مقبرة في صمتها نسجت . . . . .

. . . . عناكب اليأس أكفانا من الظلم

عيناك كالليل ماذا في سوادهما

عوالم من أساطير ومن رجم. . . .(١)

في القصيدة يحشد البياتي صورا متباعدة متنافرة لا يدخلها في منظومة النص إلا ليفرط نظمها ويعيده في تشكيل فيه جدة وروعة.

إن تشكيل الصورة هو من إبداع الشاعر ومقدرته الفنية، والشاعر يبث

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ ص ٥٥

الحركة والحياة في التشكيل المكاني للصورة ليصبح مكانا زمانيا بالتوافق بين الحركة النفسية وحركة الأشياء من ناحية أخرى.

ولقد استدعى الشاعر «عبد الوهاب البياتي» عدته المعتادة : الفاظه ومفرداته، في قصيدته «أنشودة منتحر» :

«ليلى» أحس على فمي شفة
صفراء تصبغ بالدماء فمي
وجناح خفاش يطير على
قبري فيملأ بالرؤى حلمي
وأرى يدا سوداء تصفعني
وتشـد شـعري شد منتقم
وأرى غطاء القبر منتفخا
وجحافل الديدان كالظلم . . .[1]

رؤى ودماء وقبر وحلم وديدان وظلام، مفردات اصطفت في تراصف وتطور في التصوير ببراعة وطرافة وجدة وإبداع.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة «مذكرات رجل مجهول» نرى الصورة وقد أخرجها الشاعر فريدة في نوعها، مسـتعينا بمعجمه المحلي من بيئة الفقراء المعوزين التي تعج بيوتهم بالجرذان والصراصير في تصوير طريف وفيه جدة، ففي مقطع ١٣ تموز يقول :

و مات ومات جدي كالغراب، مع الخريف
كالجرذ، كالصرصور، مات مع الخريف

(١) المصدر نفسه، ج١، ص ٩٢

فدفنته في ظل نخلتنا وباركت الحياة

فنحن، يا مولاي، نحن الكادحين

نسى، كما تنسى بأنك دودة في حقل عالمنا الكبير .....[1]

ومن الواقع المر والظلم المرير والجو النفسي الذي تفاعل معه البياتي في انسجام وتلاؤم بين اللفظ والمعنى والجو النفسي مختارا ألفاظه، وحاشدا كل طاقاته الايحائية من خلال صوره، فتجد الغراب والجرذ والصرصور والدودة كلها صور توحي بالفقر واليأس والحقارة في قصيدة تقوم على استبطان الذات وتسليط الضوء عليها موضحا الضغوط النفسية المتنامية بتنامي انفعالاتها وأحلامها ورغبتها ورهبتها فإذا بك بين الارتشاف والارتعاش.

ولما كانت الصورة تعبيرا عن موقف أو حالة أو عن حلم متحرك ورؤيا، لجأ الشاعر الحديث إلى بعثرة الأشياء والتلاعب بالعناصر بأن يفقدها تماسكها وانسجامها الظاهري، ثم يسقط الخيال عليها ويضفي معاناته فيضيئها ويعيد تركيبها وتماسكها البنائي.

فالصورة هنا أمامنا ذات علاقات دقيقة ومتباعدة إلى حد التنافر والتناقض الظاهر في قول البياتي :

الليل والباب المضاء، وأصدقائي الميتون

بلا وجوه يحلمون ......

... والريح والدم والمداخن والهوام

.... والليل والحمى وأضواء المقاهي الخاويات

وعصائب البوليس تقتحم البيوت

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ ص ١٣٤.

..... وسماء بغداد الحزينة والبغايا والنجوم

والميتون الأصدقاء

والشارع المهجور يغمره الضياء[1].

فهو لا ينقل معنى واضحا أو قريبا بل يقذف بنا في عالم غامض ومعان غير محدودة ولا مفهومة، بل ويصر «البياتي» على حشد كم هائل من الصور البيانية العريضة التي استحوذت على المكان والزمان والألوان والجزئيات المتناقضة وهذا التضاد بين الليل والباب المضاء :

والليل والباب المضاء

والشارع المهجور والقتلى وأقنية المياه

والريح والدم والمداخن والهوام

من سطوة الإرهاب تزحف في الوحول

محمومة، عمياء تزحف في الوحول

والأصدقاء الميتون من المصانع والحقول

كمياه نهر هائج يتدفقون

ويهتفون :

بموت سفاكي الدماء

وسقوط صناع الظلام[2].

أي حشد من الصور البيانية التي تزاحمت فيها المفردات من أماكن مثل : الشارع الهجور أقنية مياه، مداخن، مصانع، حقول، وأسماء مثل :

---

(١) المصدر نفسه «الباب المضاء» ج١ ص ٢٠٩

(٢) البياتي «الباب المضاء» ج١ ص ٢٠٩.

ريح، دم، هوام، قتلى، أصدقاء، وأصوات مثل : يهتفون، يتدفقون، تزحف.؟

جمع البياتي وحدات متنوعة وجزئيات مكانية وزمانية منظورة ومسموعة بحيث تكون الصورة الشعرية لديه عريضة مثل «سوق القرية» و«الباب المضاء» حتى يتيح له التداعي إلى أبعد الحدود ويمنح الشاعر حرية فضفاضة كما يقول الأستاذ الناقد «إحسان عباس».

ويظل البياتي يتابع صوره الشعرية ساخطا على النظام البوليسي في العراق مجسدا معاناة الفلاحين وعامة الشعب وآلامهم، ولكنه في آخر القصيدة يشعل شمعة مضاءة فيها بصيص أمل يعتمل في نفس الشاعر بإضافة لفظة «الضياء» :

والشارع المهجور يغمره الضياء.

صحيح أنه من الممكن تجنيس أطراف الصورة لينزاح شيء من إبهامها، وتوضيح بعض دلالاتها، لكن ذلك لا يتم إلا من خلال جهد تأويلي مضن ليس على القارئ العادي فحسب وإنما على قارئ الشعر أيضا.

وإلا ماذا يعني بهذه الوجوه التي هي مزيج من الليل والغد والظلام؟ وماذا نجد وراء هذه الصورة؟ وما معنى (بلا وجوه يحلمون)؟ وماذا يريد بالحقول الجرداء... ولم يغزوها الجراد وهي جرداء؟

والأصدقاء الميتون، بلا وجوه يحلمون ... فهل الذين يدافعون عن حريتهم وانسانيتهم وكرامتهم يوصفون «بالميتين»؟ وهل مرد ذلك لانقسام نفسية وشخصية البياتي بين الرمزية والوجودية والواقعية والرومانتيكية؟

أما هذه (البارانومية) عند البياتي فإنها قد تفسد تجربته الشعرية كما

أفسدت الوجودية صوره العذبة (أغاني الفلاحين حين عودتهم من الحقول والأكواخ النائية).

وعلى مياه الأنهر السوداء تطفو

والتلول جثث الخيول . . .

وصف الأنهر بالسواد، صورة واضحة جلية تكاد تفهم، ويفهم مغزى هذا اللون، لكن كيف تطفو جثث الخيول على التلول ؟

وما معنى : التلول . . . في النهر ؟ وفي هذا تحميل للصورة أكثر مما تحمله من مغالطة، ولهذا تجد البياتي يقحم الصور التي لا تمت للواقع الحياتي بصلة كصورة الحداد الذي يراود عينيه النعاس في قصيدة سوق القرية، وهي صورة لاتراها في الريف العراقي، وكقوله في قصيدة (القرصان) :

والمومسات

بثيابهن الباليات

يجمعن أعواد الثقاب

وينتظرن على الرصيف . . .[1]

«ينتظرن على الرصيف» قد نعرف لماذا، ولكن ما حاجتهن إلى جمع أعواد الثقاب ؟

وتجد هذا التكلف في صور البياتي الشعرية في قصائده : «ماوماو» و«كوريا» و«فيت مين» التي أقحمها إقحاما دون أن تشدها وحدة متماسكة من الاحساس والتلوين العاطفي والايقاع العذب[2].

---

(١) البياتي «القرصان» ج١، ص١٠٤

(٢) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٩٣.

أما الصـورة الطويلة كالنهر الممتد في اتجاه ما فتتجسد في قصيدة «القرصان» و«مسافر بلا حقائب» و«الملجأ العشرون».

وهذا النوع من الصور يعنى برسم الشخصيات وخاصة القلقة منها، الحالمة بالماضي، فنجد شخصيات البياتي كلها رحالة جوابة يحاكي في ذلك الشاعر أودن «auden».

ويذكرنا البياتي بالتيار الرومانسي في منطقة الخليج وشاعره «فهد العسكر» وهو يصور الصراع بين الماضي والحاضر.

أما البياتي فهو يصور الصراع لغاية كبرى وهي «العودة»، وذلك يرجع لعمليات إسقاطية تعتمل في نفس البياتي في بعده عن العراق وأسفاره وكثرة تجواله وترحاله وتنقله بين البلدان مما يدعو النفس للقلق، كذلك الفكر الشيوعي الذي يؤمن به البياتي.

ومن صور البياتي الطويلة الممتدة في قصيدة «مسافر بلا حقائب» يبدأ الشاعر قصيدته بالفراغ والخواء فيقول :

من لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان

تحت السماء، وفي عويل الريح أسمعها تناديني : «تعال» !

لا وجه، لا تاريخ . . . أسمعها تناديني : «تعال» !

عبر التلال

مستنقع التاريخ يعبره رجال

عدد الرمال

والأرض ما زالت، وما زال الرجال

يلهو بهم عبث الظلال . . . . . .

صور شعرية طويلة ممتدة من اللامكان عبر الأزمنة والفضاء اللامحدود تعبر عن الضياع والعبثية القاتلة في استعارات تشخيصية وتشبيهات بليغة وأخرى مفردة.

.... في داخلي نفسي تموت

كالعنكبوت

نفسي تموت ......[1]

إذن هي عبثية الحياة واليأس المتغلغل، وكما تأكل العنكبوت زوجها، وتهدم بيتها تموت نفس البياتي في داخله.

وإذا كان «بودلير» قد زلزل أركان الصورة التقليدية بعنف، فإن «رامبو» قد دفع بالصورة والخيال إلى مدى أبعد مما وصل إليه «بودلير» ففي شعره تتكرر صور «زهور من اللحم» تتفتح في غابات النجوم وقصائد رعوية ذات أحذية خشبية تزمجر في الحديقة.

صور تأخذ أساسها من الواقع الملموس، لكن الشاعر يرتفع بها إلى مستوى أبعد من الواقع عن طريق الإزاحة وفعل الخيال المتسلط الذي يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد، فيضم المحسوس والخيالي في سياق واحد.

وفي قصيدة (السفينة السكرى) يعكس الشاعر العلاقة السوية بين البشر والأشياء مخاطبا الانفعال في تفتت المكان وفقدان تماسكه وأبعاده المعتادة فيقول فيها :

عندما هبطت مع الأنهار العصية

أحسست أن ملاحي تخلو عني :

---

(١) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر ـ ص ٢٩

كان ذووا الجلود الحمر قد سددوا حرابهم إليهم

وسمروهم، وهم يصرخون، عرايا إلى الأوتاد الملونة

......

عشر ليال غير آسف على وهج المصابيح السخيف

أعذب من لحم التفاح النيئ في أفواه الأطفال

لقد قام الشاعر بطفرة قطعت اتصال السياق (١) وبالرجوع إلى قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت نرى أن العناصر الزمنية المتفرقة تتجمع في لحظة صورة مكانية واحدة أو

تستخدم الصفات الزمانية بدلا من الصفات المكانية المتوقعة وقد يصل الأمر إلى إلغاء الزمن نفسه[١]

ولقد جسّد الشاعرعبد الوهاب البياتي مشاعره النفسية عبر صور كثيفة، مستفيدا من الرمز (الأرض الخراب ـ السندباد ـ الشمس ـ النار ـ الفجر) بكل ما في الوجدان من أبعاد نفسية وما يثيره من مشاعر مرتبطة بالموروث والرؤى الثقافية، فيقول في : (قصيدتان إلى ولدي علي) :

قمري الحزين

البحر مات وغيبت أمواجه السوداء قلع السندباد

ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس، والصدى المبحوح عاد

والأفق كفنه الرماد . . .

ويتابع الشاعر قصيدته بعد أن خيم الحزن على القمر، وصير البحر الذي هو مصدر الخير ميتا، والأفق كفنه الرماد :

---

(١) المصدر نفسه ـ ص ٢٩٣.

أكذا نموت بهذه الأرض الخراب

ويجف قنديل الطفولة في التراب

أهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموقد الفقراء نار ؟

مدن بلا فجر تنام[1].

أكذا نموت (بالأرض الخراب) إشارة إلى قصيدة «إليوت» وما حدث لسكان الأرض الخراب من دمار وعقم وشيخوخة.

إن اختيار الصورة الشعرية ليس خبطا عشوائيا لأن الصورة الصادقة الأصيلة جذورها ممتدة في التجربة الشعرية المحسوسة المجسدة لا في التشبيهات أو المقارنات المجردة، فالصورة لا تنفصل عن التجربة وهي تتوالد حدسيا مع الشعور أو الفكرة كما يؤكد ذلك الأستاذ د. عز الدين اسماعيل.

ومن هنا نتلمس الطريق الذي يهدينا إليه فكر البياتي في تصوره ورسمه للصورة الشعرية، فهو يعتبر موت الكلمات أخطر شيء عندما يشعر الإنسان أن البيئة قد انعدمت وكل شيء مات، الهواء جف وفسد، والشجر شاخ وهرم، فيبحث عن الرحيل لأن الشعور بالموت لدى

البياتي أخطر من الموت نفسه. ولذا فإنه يؤمن كما يؤمن الفلاسفة الإغريق أن الإنسان يموت

من الحياة ولا يموت من الموت.

وفي قصيدة (القربان) يخاطب فيها «بابلو نيرودا» مستلهما الصورة

---

(١) عبد الوهاب البياتي : الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٣٤٧.

الشعرية من الموروث الديني وقول أسماء بنت أبي بكر لابنها «وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها ؟» :

يسلخ جلد الشاة بعد ذبحها لكن جلد ذلك

المنتظر ـ الإنسان، قبل ذبحه يسلخ في المنازل

الأرضية ـ المحاضر السرية ـ الملاجئ ـ المحاكم ـ المصارف.

. . . .

كان الشعراء يطبخون الموت والطيور في رؤوسهم..[1]

وعن طريق الإزاحة والقفز من الضد إلى الضد والتأليف الجديد بين عناصر لا تأتلف بطبعها في واقع الأشياء، يولد الإبداع الخيالي المطلق فيحطم الواقع ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة أو كما يرى السرياليون بلسان (برايتون) : «إن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم ليست شيئا آخر سوى ما يدعو الشاعر بالصور».

وإذا كانت الصورة الفنية صورة عضوية، وهي صورة مدركة تختلف عن الصورة الاستدلالية، وهي صورة حية ودينامية وذات معنى، ترى «سوزان لانجر» أن الفن شكل أو صورة، وأن مهمة الشكل أو الصورة هي التعبير عن الوجدان . . . وغرض الفن الأصيل هو «البصيرة» أي فهم الحياة الجوهرية للوجدان . .»[2].

كما ترى «لانجر» أن الفن لا يصبح مظهرا حسيا قابلا للإدراك الحسي إلا إذا استحال إلى شكل أو صورة. وهي ترى الصورة بمثابة الرمز المدرك بمعنى أن ما يعبر عنه يمكن إدراكه وما يدرك يمكن التعبير عنه.

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، «القربان» ص ٥٧١.

(٢) د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص ٣٠٣

وتقسم «لانجر» الصورة إلى صور ثابتة مستديمة كصورة البناء أو اللوحة، وصورة العمل الفني كصورة اللحن أو الرقص، وصورة التخييل كصورة العمل الأدبي.

وتؤكد على أن تتخذ الصورة طابع الكل المتسق مع نفسه القابل للإدراك وكأنما هي وجود طبيعي له وحدته العضوية واكتفاؤه الذاتي وحقيقته الفردية.

وللصورة الشعرية الحديثة ملامح وأبعاد:

* تباعد أجزائها المكانية، فتكتسب تأثيرا قويا ومشعا وإن كان ذلك على حساب واقعية الشيء وقيمته الأصيلة.

* خروجها نهائيا من زاوية «الطرفين» التقليديين: المشبه والمشبه به إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر... وتفصل أجزاء الصورة مسافات ذات أبعاد متعددة تكاد تفصلها عن بعضها تماما، فيعمل الشاعر على التوفيق بين هذه الأطراف في صورة ذات بعدين أو أكثر.

* توليد الصورة من عناصر الطبيعة الخارجية دون إشراك الذات، حيث تختار هذه العناصر من نقاط متباعدة حتى يستطيع هذا التباعد أن يحقق التفجير في الصورة فيخترق الشاعر بهذا التفجير سماء الواقع.

* التصوير بالكلمة، ويعتمد على طريقة في التعامل مع اللفظ تختلف عن الطرق المعهودة إنه صورة تؤدي عملها من خلال علاقة جدلية حارة يقيمها الشاعر بين الكلمات المتجاورة وهي بهذا المعنى تخلو من (شيء) مقابل (صورة لهذا الشيء).

والصورة الحديثة لا تقف عند الأطراف المعروفة ـ مشبه ومشبه به ـ وتوابعها، بل ننظر إليها على أنها مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق

الشعرية من الموروث الديني وقول أسماء بنت أبي بكر لإبنها «وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها ؟» :

يسلخ جلد الشاة بعد ذبحها لكن جلد ذلك

المنتظر ـ الإنسان، قبل ذبحه يسلخ في المنازل

الأرضية ـ المحاضر السرية ـ الملاجئ ـ المحاكم ـ المصارف.

. . . .

كان الشعراء يطبخون الموت والطيور في رؤوسهم..[1]

وعن طريق الإزاحة والقفز من الضد إلى الضد والتأليف الجديد بين عناصر لا تأتلف بطبعها في واقع الأشياء، يولد الإبداع الخيالي المطلق فيحطم الواقع ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة أو كما يرى السرياليون بلسان (برايتون) : «إن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم ليست شيئا آخر سوى ما يدعو الشاعر بالصور».

وإذا كانت الصورة الفنية صورة عضوية، وهي صورة مدركة تختلف عن الصورة الاستدلالية، وهي صورة حية وديناميية وذات معنى، ترى «سوزان لانجر» أن الفن شكل أو صورة، وأن مهمة الشكل أو الصورة هي التعبير عن الوجدان . . . وغرض الفن الأصيل هو «البصيرة» أي فهم الحياة الجوهرية للوجدان . .»[2].

كما ترى «لانجر» أن الفن لا يصبح مظهرا حسيا قابلا للإدراك الحسي إلا إذا استحال إلى شكل أو صورة. وهي ترى الصورة بمثابة الرمز المدرك بمعنى أن ما يعبر عنه يمكن إدراكه وما يدرك يمكن التعبير عنه.

---

(١) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، «القربان» ص ٥٧١.

(٢) د. رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص ٣٠٣

وتقسم «لانجر» الصورة إلى صور ثابتة مستديمة كصورة البناء أو اللوحة، وصورة العمل الفني كصورة اللحن أو الرقص، وصورة التخييل كصورة العمل الأدبي.

وتؤكد على أن تتخذ الصورة طابع الكل المتسق مع نفسه القابل للإدراك وكأنما هي وجود طبيعي له وحدته العضوية واكتفاؤه الذاتي وحقيقته الفردية.

وللصورة الشعرية الحديثة ملامح وأبعاد :

* تباعد أجزائها المكانية، فتكتسب تأثيرا قويا ومشعا وإن كان ذلك على حساب واقعية الشيء وقيمته الأصيلة.

* خروجها نهائيا من زاوية «الطرفين» التقليديين : المشبه والمشبه به إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر . . . وتفصل أجزاء الصورة مسافات ذات أبعاد متعددة تكاد تفصلها عن بعضها تماما، فيعمل الشاعر على التوفيق بين هذه الأطراف في صورة ذات بعدين أو أكثر.

* توليد الصورة من عناصر الطبيعة الخارجية دون إشراك الذات، حيث تختار هذه العناصر من نقاط متباعدة حتى يستطيع هذا التباعد أن يحقق التفجير في الصورة فيخترق الشاعر بهذا التفجير سماء الواقع.

* التصوير بالكلمة، ويعتمد على طريقة في التعامل مع اللفظ تختلف عن الطرق المعهودة إنه صورة تؤدي عملها من خلال علاقة جدلية حارة يقيمها الشاعر بين الكلمات المتجاورة وهي بهذا المعنى تخلو من (شيء) مقابل (صورة لهذا الشيء).

والصورة الحديثة لا تقف عند الأطراف المعروفة ـ مشبه ومشبه به ـ وتوابعها، بل ننظر إليها على أنها مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق

وتتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة يسميها الدكتور عز الدين اسماعيل «توقيعة».

ومن خلال استعراضنا للصور الشعرية الحديثة نجد الشاعر ينطلق بالصورة الحديثة من تشبيه واحد، ثم يبني على هذا التشبيه بعد ذلك مقاطع، يفصل الصورة الأصلية، ويعبر إلى ضفاف متعددة بعيدة يحلق في سماء المعنى اللامحدود دون أن ينفصل عن محوره الأصلي.

يقول أودنيس: «اللفظ محدود والمعنى غير محدود، فكيف تمكن إقامة الصلة بين المحدود واللامحدود؟ والجواب هو أن تجعل اللفظ كالمعنى غير محدود.

أي نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعدا يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب اللغة الأولى» ...[1].

ولقد أشارت الأستاذة «سلمى الجيوسي» إلى بنية الصورة الشعرية فقالت:

«لقد صاحب ثورة اللغة تغير جوهري في بنية الصورة الشعرية، فظهرت الصورة الممتدة التي توظف الاستعارات والرموز والتشبيهات توظيفا يتجلى فيه تحرر التجربة الشعرية وانفتاحها على تناقضات الحياة ومفارقاتها، وكثافة إحساس الشاعر بالمأساة في التجربة الحياتية واللحظة المعاشة على نحو انعكس في ميل بعض الشعراء لاستخدام الصورة المعتمة الدالة على القبح والدمار والقحط والعنف الخالي من المعنى[2]..

وأفاد شعراء العراق من معطيات الثقافة الغربية التي تأثروا بها، وما

---

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، ص ١١٠ بيروت ١٩٧٤م. من بحث في الاتباع والإبداع عند العرب.

(٢) فصول، مجلة النقد الأدبي، يوليو ١٩٨١م، ص: ٢٨٣.

اقتبسوه منها، وهذا لا يحط من شأنهم فقد أفادوا من الفلسفة والعلم الحديث في توظيف صورهم الفنية، وبتنوع الصور الشعرية نمت الحداثة الشـعرية وازدهرت وتلونت بفلسفة جديدة وأحاسيس عميقة لمفهوم الزمن.

ولقد أشار الأستاذ الناقد «إحسان عباس» إلى تأثر «السياب» في مجال رسم الصور الشعرية بالشاعرة الإنكليزية «إديث سيتويل» وبالشاعر الأسباني «لوركا» وبالشاعر «ت. س. إليوت».

ففي قصيدة «النهر والموت» من مطولة السياب أنشودة المطر تبدو ملامح من الصورة الشعرية التي تأثربها السياب «ببابلو نيرودا» فعبرالسياب عن صوره فقال :

أحس بالدماء والدموع كالمطر

ينضحن العالم الحزين

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين

فيدلهم في دمي حنين . . .[1]

أما الصورة الشعرية التي رسمها «بابلو نيرودا» فقد توالت فيها صور الجثث والموت ونستطيع أن نتكهن ذلك من اسم القصيدة التي تفوح رائحتها بالموت والعفن :

هناك جثث

هناك أقدام من الطين البارد اللزج

هناك موت داخل العظام

كالصوت، محض صوت . . . . .

(١) السياب «النهر والموت».

.... كنباح دون كلاب

ينبعث من أجراس عديدة، من قبور عديدة

يفيض في ذلك الصمت الرطب كالدموع أو المطر[1]..

وفيما يصور الشاعر «بدر» سكون الليل الذي لا يقطعه سوى نباح الكلاب فيصور الليل ماء ساكن وأن نباح الكلاب حصى تلقى فيه فينداح الماء دوائر .. دوائر تتسع شيئا فشيئا، يوحي الشاعر بالمدى والأفق الفسيح باتساع هذه الدوائر اللامتناهية معبرا بذلك عن ريف العراق الجنوبي كما أشار الأستاذ حسن توفيق ص ٣٢٥.

أواه، ما أحلاك ! نام النور فيك، ونمت فيه

والليل ماء، والنباح

مثل الحصى ينداح فيه، وأنت أول ورديه...[2]

وهناك صور يلعب الخيال دورا كبيرا في خلق وإبداع صور فنية رائعة ومتنوعة وفي هذا يقول بدر شاكر السياب في أنشودة المطر :

صليل آلاف العصافير على الشجر

أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟

والسمك الساهر هل ينام في السحر ؟

وهذه النجوم هل تظل في انتظار

تطعم بالحرير آلافا من الإبر ؟ ....[3]

---

(١) قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث، ترجمة بدر شاكر السياب، من قصيدة «الموت وحده» بابلو نيرودا ص ٢٥

(٢) حسن توفيق، شعر بدرشاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، ص: ٣٥٢.

(٣) بدر شاكر السياب : الأعمال الشعرية الكاملة، النهر والموت، ص ٢٤٤.

صورة رمزية تشير إلى أصوات الجماهير الجائعة التي تنظر إلى الماء كمنقذ لها ومخلص وصورة استفهامية مأساوية مصبوغة بعاطفة الحزن «أغابة من الدموع ؟» نستطيع الآن أن ندرك ما قصد إليه الشاعر من هذه التساؤلات : هل ينام في السحر ؟

هل تظل في انتظار ؟

سوف تذهب النجوم وينقشع الظلام وتشرق الشمس ويلوح في الأفق أمل :

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر . . . .[1]

وعند اجتلاء النص نجد أن فضاء السياب يتسع لأمل ظل ينشده ويترقبه، وحلم يراوده ليعم الخير الأرض، وينعم الناس في العراق بالخصب والنماء والأمن والأمان، صورة حملت في أحشائها جماليات النص الأدبي حركة ولونا وصوتا في سينمائية تموج بالمناظر الحية : الإطلالة من وراء التلال، والأمل في لمح القمر يزرع، يملأ، وتفاؤل الشاعر بالغد الواعد والخير الذي سيعم العراق.

استغل شعراء الحداثة أسماء شخصيات أسطورية باعتبارها مجرد تشبيه يظهر فيه المشبه والمشبه به في صورة واضحة ذات أبعاد دلالية

---

(١) بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، النهر والموت.

محدودة على نمط الصورة الشعرية القديمة ففي قصيدة «المومس العمياء» يقول :

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون «ميدوزا»، تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل (بابل) بالحريق ...[1]

فالشاعر يشّبه مصابيح الطريق حينما أضاءت بأنها أزاهر الدفلى، وبأنها عيون ميدوزا، وبأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق.

ولا شك أن هذه الصور تنساب وتتمدد، بل وتتشابك بعلاقات جديدة، فتتسع أكثر فأكثر، ويتحول فيها الصوت إلى لون ـ أصداؤها الخضراء ـ[2]، ثم تتداعى الأفكار في صورة منولوج، وتتطور الصورة لدى السياب حسب الموقف النفسي.

أما الشاعرة نازك فقد أمطرتنا بوابل من الصور الشعرية المتنوعة في بنائها المعماري وتناميها النفسي، ففي قصيدة (أغنية حب للكلمات) جعلت الطبيعة أجمل مما هي عليه بقدرتها البنائية عندما قالت :

عش رؤى من كلمات

سامقا يعترش اللبلاب في أحرفه

سنذيب الشعر في زخرفه

وسنروي زهره بالكلمات ...[3]

صور تتصف بفورة حياة دافقة تجعلها تنبض، لأن خلو القصيدة من

---

(١) المصدر نفسه، المومس العمياء ج/١، ٢٦٩.

(٢) أنشودة المطر ـ رسالة إلى مقبرة ـ ص٢١٤

(٣) نازك الملائكة : أغنية حب للكلمات، ج٢، ص١٩٠.

الصور يعريها ويفقدها كثيرا من الجمال والأصالة، وصور تتصف بالأسى والألم ووأد المشاعر وكتمان الأحاسيس مليئة بالانفعالاتِ والثورة العارمة التي وصلت بها الشاعرة إلى حيوية التصوير وعنف الايقاع دون أن تحدد ملامح الصورة للراقصة المذبوحة.

والكلام للطغاة متبلدي الأحاسيس، وذلك في قصيدتها «الراقصة المذبوحة» من قرارة الموجة :

ارقصي مذبوحة القلب وغني

واضحكي فالجرح رقص وابتسام

اسألي الموتى الضحايا أن يناموا

وارقصي أنت وغني واطمئني

أدموع ؟ أسكتي الدمع السخينا

واعصري من صرخة الجرح ابتساما

أأنفجار ؟ هدأ الجرح وناما

فاتركيه واعبدي القيد المهينا ..[1]

إن الصورة التي يخلقها الشاعر ليست بالضرورة صورة واقعية مستمدة بالكامل من الطبيعة كالتي رأيناها عند نازك في «أغنية حب للكلمات» وذلك لأن الخيال يمكنه تركيب صور جديدة تماما غير الصورة الموجودة في الواقع وتناقض الشعور عند الشاعرة «نازك» في عدم توافق الرقص والغناء مع الذبح، والصراخ مع الابتسام، قد يفسد الصورة الشعرية عند بعض النقاد، ولكن من حيث السياق الشعوري، وصهر الألفاظ المتناقضة وإعادة خلقها في تشكيل صورة حسية جديدة تتفق ومبدأ التأثرية أو

(١) نازك الملائكة : الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص٨٨.

السريالية في الشعر الحديث، وفي قصيدة «طريق العودة» للشاعرة نازك الملائكة تقول فيها :

نسير ويبرز باب

هنا ، وجدار هناك يسد الطريق

بأحجاره

ثم سياج عتيق

تهدم عند النهر ..

.. وعدنا نسير ويسلمنا المنحنى

إلى آخر ضيق

ويدفعنا كل شيء نراه

إلى يأسنا المطبق . . . .[1]

فالباب والجدار والسياج رموز تشكل الصورة العامة في المقطع السابق، والسأم والضيق ورتابة الحياة هو الشعور الذي ألف بين هذه الوقائع في صورة متكاملة.

ولقد فطن شعراء الحداثة إلى أن الصورة تكمن في وحدة التعبير الشعري، وأنها تعبيرا إيحائيا عن موقف أو رؤيا ؛ فلجأوا إلى بعثرة الأشياء والتلاعب بالعناصر بحيث تفقد انسجامها وتآلفها ، وبفعل الخيال يتم الربط بينها وتركيبها .. «أي ترتبط المرئيات في الصورة بالمسموعات والمشمومات والملموسات.»[2].

وهناك صور دخيلة على مجتمعنا العربي أقحمها شعراء الحداثة في

---

(١) نازك الملائكة :الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٤٠

(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٩

الشعر العربي، ولعل ذلك بتأثير «إليوت» الذي أصّل مثل هذه الرموز في شعرنا المعاصر، كصورة المسيح باعتباره رمز الفداء والخلاص، ويتمثل ذلك في مفهوم الاغتراب عند شعراء الحداثة في العراق، فيقول البياتي في قصيدة «أغنية إلى يافا» :

يافا يسوعك في القيود

عار تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي،

وخفاش يطير

يا وردة حمراء، يا مطر الربيع

قالوا وفي عينيك، يحتضر النهار

وتجف، رغم تعاسة القلب، الدموع

قالوا : «تمتع من شميم،

عرار نجد، يا رفيق»

فبكيت من عاري :

«فما بعد العشية من عرار» . . .[1]

فشعب فلسطين هنا هو المسيح الجديد الذي ضحى بنفسه من أجل يقظة الشعوب العربية ونهضتها من كبوتها، صورة كئيبة لمنظر الصلب والسحابة الباكية والخرائب في يافا.

وفي صوره يوظف البياتي من أدواته : الإضاءة، والتنوير للتأكد من قيام النور بوظيفته في الصورة الشعرية كما في القصيدة :

بالأمس مر من هنا يسوع

---

(١) عبد الوهاب البياتي : الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ / ص١٤٠.

صليبه : غصنان أخضران

مزهران

عيناه : كوكبان

طلعته حمامة، مشيته : أغان

بالأمس مر من هنا

فازهر البستان

واستيقظ الأطفال. لا أحلى .....[1]

صور بليغة تعتمد على ركني التشبيه، واستعارات تصريحية رامزة، يستحضر فيها البياتي يسوع وصليبه باعتباره المؤمل لحياة أجمل وأحلى، حتى لتحسبه مسيحيا يدين بالنصرانية ويؤمن بالمسيح.

كما زج البياتي بصور غريبة تلبي متطلبات السرياليين، يتجلى ذلك في قصيدة : «الزلزال» التي يقول فيها :

تشرق شمس الله في عينيك إذ تغرب في قوارب

الصيد على شواطئ المغرب

•• حيث الشاعر الأندلسي يرتدي عباءة الريح

يطير حاملا قيثارة فوق حبال النوم

فوق المدن المفتوحة، المقطوعة الأثداء، حيث

القمر الولي في عيون قارعي طبول الملك الأخير

في «قرطبة» يغيب في البحر، ....[2]

---

(١) عبد الوهاب البياتي : الأعمال الكاملة، إلى عام ١٩٥٧. ص ١٨٦

(٢) المصدر نفسه «الزلزال». ص ٥٦٦

فهذا التبعثر في الألفاظ والبعد المكاني والزماني لها الذي يتمثل في : شواطئ المغرب، والشاعر الأندلسي، وحبال النوم، والمدن المقطوعة الأثداء، كل ذلك يذكرنا بإليوت والأرض الخراب، ورامبو والسفينة السكرى، وبودلير وغيرهما.

ويرى الأستاذ الناقد «إحسان عباس» أن ما صنعه البياتي بالصورة يختلف عما صنعه التصويريون، ولاحظ أن ما صنعه البياتي هو النقيض لأنه جعل في الكلمة الجامدة حياة وجعلها ستارا تختفي وراءه معان كامنة، ويلتقي البياتي والشاعر بودلير في التسجيل الفوتوغرافي لأجزاء الصورة وخاصة الجانب غير المضيء منها، إلا أن البياتي شاعر القرية وبودلير شاعر المدينة، وقد عاب الناقد عباس على البياتي ذلك الجو الغريب الذي يبتعد عن البيئة وينفر الذوق الشرقي، وأن اضطراب الصورة عند البياتي يرجع للثنائية في القاعدة الفلسفية وتركها مجالا للصراع في نفس الشاعر بين قوتين تبلور هذا الصراع في الطريقة الفنية أو في الصورة على شكل ثنائية أو ازدواج.

«وهكذا تتضح أمام أنظارنا صلة البياتي بفكرة الاضطرار والجبرية الحتمية التي تسيطر على مصير الإنسان وعلاقاته، والجبرية هي داء الشعر العراقي الحديث»[1]..

وقد علق الأستاذ إحسان عباس على البياتي في قصيدة (سوق القرية) فقال :

«وليس في قصيدة البياتي ذلك المبنى الذي يمنح قصيدة نازك ما فيها من روعة في الإحكام، ولا فيها شيء كثير من التحليل، ولا فيها نزوع

---

(١) إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقدا بلا ضفاف، ط١، ٢٠٠٢م.

السياب إلى الافتنان بحشد الصوروالتقاطها من كل مكان، وإنما هي محض (صورة للسوق) في فترة زمنية محددة تقع بين حدة النشاط وإقفاره، نعم فيها ذلك التوازي الذي لا يتخيل بين المنظورات والمسموعات، ولكن لاشيء سوى ذلك»[١].

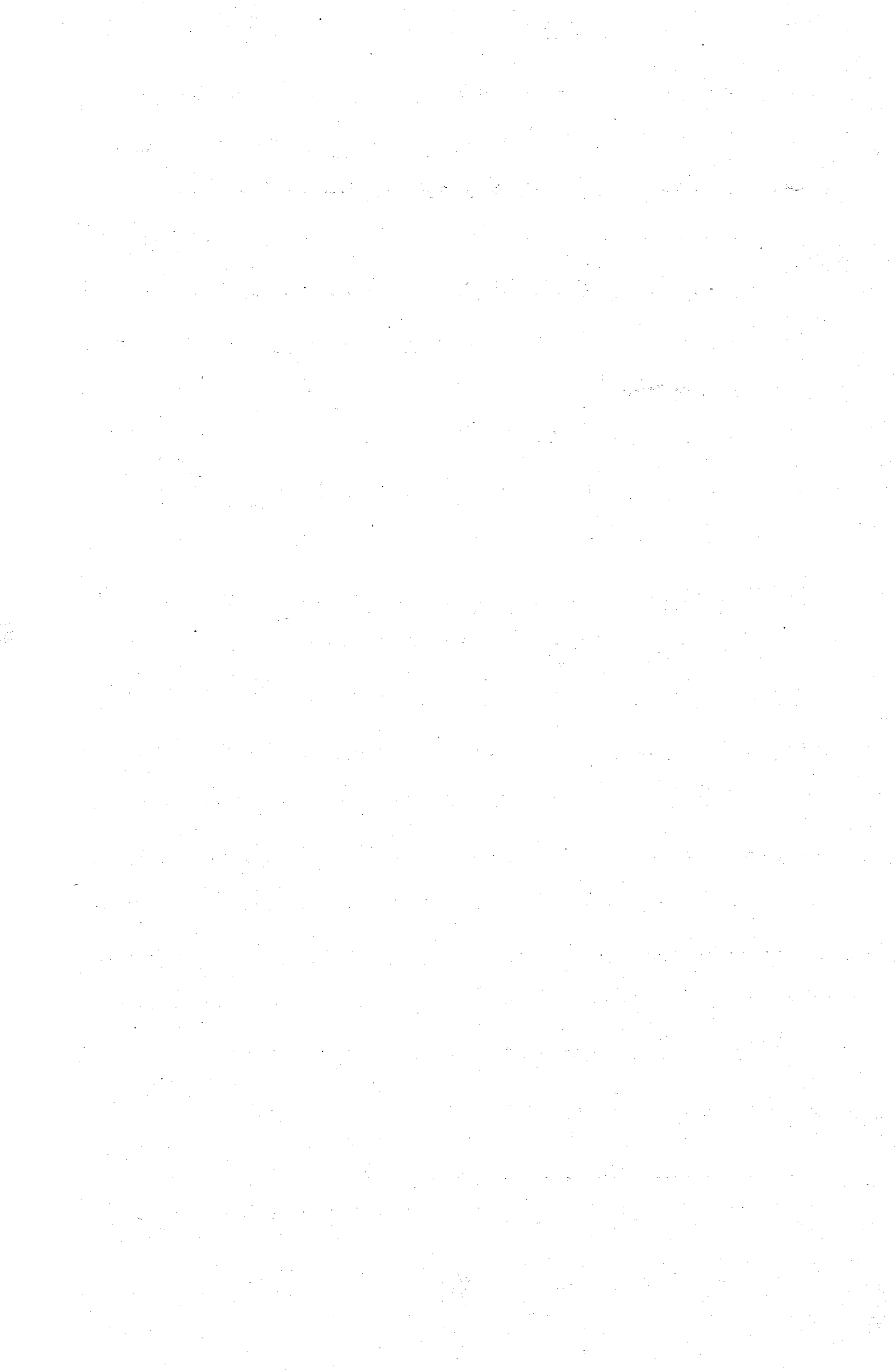
من حق الشاعر أن ينقل ما يشاء من أفكار، ويستعير لأفكاره ما يشاء من الصور، ولكن الشعراء في العراق لبوا دعوة الحياة المتجددة وحركتها ومداخلها النفسية الدقيقة ومشكلاتها الاجتماعية ليصبح الشعر كفؤا بالتعبير عن متطلبات الحياة الجديدة.

---

(١) المصدر نفسه.

الباب الخامس

اللغة في شعر السياب ونازك والبياتي



لغة الشعر الحديث

توطئة:

اهتم العرب منذ العصر الجاهلي بلغتهم، واعتنوا بها أيما اعتناء، وقد قال «ابن جنّي» في الخصائص : «فأول ذلك عنايتهم بألفاظها، فإنها لما كانت عنوان معانيها وطريقها إلى إظهار أغراضها ومراميها ؛ أصلحوها ورتبوها وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب في الدلالة على القصد»[1].

ولذلك كان العرب يولون اللغة عناية كبيرة بما لديهم من ملاحظات وتعليقات وتداخلات لغوية وتذوقية وأسلوبية[2].

ولم تظل اللغة قابعة على حال واحدة، وإنما نمت وتطورت فاستحدثت ألفاظا، وتغيرت دلالات بعض الألفاظ، وهذا شأن اللغات عامة كما أشار إلى ذلك «هوراس» في قوله : «لكل جيل أن يسلك من الألفاظ ما طبعته روح العصر»[3].

---

(١) الخصائص، ج١، ص ٢١٥.

(٢) من أمثلة العناية باللغة أن عمرو بن كلثوم كان ينشد عمرو بن هند فبينما هو ينشد في صفة جمل إذ حالت الصفة إلى صفة ناقة فقال طرفة : «استنوق الجمل» إشارة إلى البيت :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره ... بناج عليه الصيعرية مكدم

(٣) فن الشعر، لهوراس، ترجمة لويس عوض، ص ١١٢.

كما أشار الجاحظ إلى ذلك فقال : «ترك الناس مما كان مستعملا في الجاهلية أمورا كثيرة، فمن ذلك تركهم أنعم صباحا، وأنعم ظلاما، وقالوا وكيف أصبحتم، وكيف أمسيتم؟، واستحدث الإسلام ألفاظا وتعبيرات جديدة[(١)].

ومروراً بالعصر العباسي وتطور اللغة والنقد، ربط القدماء بين الطبع وألفاظ اللغة، وأشار القاضي الجرجاني بأن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، ولذلك تجد في شعر «عدي» وهو جاهلي سلاسة أكثر من شعر الفرزدق ورجز رؤبة.

وكذلك كان للتحضر أثر كبير في رقة الألفاظ وعذوبتها، فهجر العرب ألفاظا لا تتلاءم مع الحياة الجديدة واختاروا أحسنها جرسا وأقربها للقلب أثرا، وأعذبها لحنا. وفي ذلك قال الجاحظ : «ولأهل المدينة ألسنة ذلقة، وألفاظ حسنة، وعبارة جيدة»[(٢)].

وقد فطن النقّاد العرب القدماء إلى التجديد والتقليد في المعاني، وفرقوا بين الابتداع والإتباع، فقسموا المعاني إلى ضرب يبتدعه المؤلف من غير أن يقتدي فيه بمن سبقه، وضرب يحتذي فيه على مثال سابق ومنهج مطروق وهو ما يسمى بالتوليد واستخراج معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة .

كما ربط القدماء بين اللفظ والمعنى وقالوا : إن الكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا، كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى وأنبله وأرفعه وأفضله.

---

(١) كتاب الحيوان، ج١، ص: ٣٢٧.
(٢) البيان والتبيين، ج١، ص ١٤٦.

وأن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسا سهلا، ومعناه وسطا، دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرايع (النادر) .... كقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادي الذي هو رايح
أخذنا بأطراف الحديث بيننا ... وسالت بأعناق المطي الأباطح[1]

وإذا كان المعنى صوابا، واللفظ باردا وفاترا، والفاتر شر من البارد، كان مستهجنا ملفوظا، ومذموما مردودا ... والبارد من الشعر .. قول عمرو بن معدي كرب:

قد علمت سلمى وجارتها ... ما قطرَ الفارس إلا أنا
شككت بالرمح سرابيله ... والخيل تعدو ازيما حولنا

ويمضي أبو الهلال العسكري في الصناعتين في الحديث عن المعاني فيقول: «ولا خير في المعاني إذا استكرهت قهرا، والألفاظ إذا اجترت قسرا، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور القصد». وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا، ويكون بريئا من الغثاثة، عاريا من الرثاثة»...[2] وإن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها، وأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة ..[3].

وتحدث العرب عن جزالة اللفظ وعرفوه بأنه «ما لم يكن بالمغرب

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص ٧٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٨١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤

البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مراده، وتوهم إمكانه[١].

وبذلك طلبوا تجنب الغريب الوحشي من القول فقالوا: وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا[٢].

وهذا يدل على أن للشعر لغة خاصة ينفرد بها، وإلا لما تحدث النقاد عن الألفاظ وعذوبتها وجزالتها، أو وحشيها ومبتذلها، ولما قالوا: إن للشاعر ألفاظا بعينها يعيدها ويكثر من استعمالها، وإن بعض الألفاظ تصلح لشيء ولا تصلح لشيء آخر كألفاظ الحماسة التي لا تصلح للغزل.

ويرى ابن الأثير رأيا آخر .. فيقول: إن كل ما يسوغ استعماله في المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم»[٣].

وقد نفى البعض أن يكون للشعر لغة خاصة وعدوا الألفاظ كلها تصلح للشعر .. وكان الشاعر الإنجليزي «وردزورث» قد ذهب إلى أن لا فرق بين لغة النثر ولغة الشعر؛ فجاءت لغته قريبة من لغة الناس.

وعلق عليه «كولردج»: إن النثر نفسه في الأقل في كل الأعمال الجدلية وذات الأجزاء المترابطة يختلف وينبغي أن يختلف عن لغة الحديث تماما، كما ينبغي أن تختلف القراءة عن الحديث[٤].

أما «كرمبي» وهو أحد النقاد الأجانب فإنه قال: «إن لغة الشعر هي

---

(١) قواعد الشعر، ص ٥٩.
(٢) الجاحظ، البيان والتبيين • الجاحظ، ج١، ص ١٤٤.
(٣) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص ١٦٨.
(٤) النظرية الرومانتيكية، ص٢٩٠.

اللغة التي يستطيع بها المؤلف أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة، وبغاية الدقة والوضوح مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية»[١].

ولقد كان لرأي «وردزورث» صدى في النقد العربي، وتأثر به الشعراء المحدثون بدءا من عبد الرحمن شكري الذي مال إلى استعمال الكلمة، فقد تكون الكلمة شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال.

وشرف الكلمة في دلالتها على المعنى وفي وقوعها موقعها الخاص من الشعر لا في غرابتها أو تقوقعها، وهذا ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني في استحسان الكلمة واستحقاقها المزية والشرف مع أخواتها المجاورة لها في النظم[٢].

إن الكلمات كلها صالحة للشعر إذا استطاع الشاعر أن يضمنها المعاني والمشاعر، وقيمة اللفظة تكمن في استعمالها لا في شرفها أو وضاعتها، فهل يستطيع الشاعر أن يستعمل لغة الناس الاعتيادية ويأتي بالشعر الجيد؟

هذا ما فعله الشاعر الإنجليزي «ورد زورث» في ديوانه «الأقاصيص الشعرية الوجدانية»، ولقد تناول النقاد والشعراء العرب هذه الآراء، وعدوا اللغة كلها صالحة للشعر بغض النظر عما يتطلبه الوزن من إيقاع، والذوق من ترفع الألفاظ المبتذلة، والطبع من استعمال المصطلحات العلمية، فكل ألفاظ اللغة صالحة لأن تستخدم في العمل الأدبي، لأن موضوعات الحياة تصلح للتناول الأدبي.

لقد وضح الشاعر «رتشاردز» بقوله: «إن أهم ما يمتاز به الشعراء هو

---

(١) قواعد النقد الأدبي، ص ٤٥.
(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤٨.

سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة . . . . . وإحساس الشاعر بطاقة الألفاظ على تعديل بعضها البعض».

وهذا يعني أن الشاعر يلون اللغة ويقدمها في أبهى وأجمل صورة، حتى لتبدو اللغة كائنا حيا ينمو ويتنفس ويشعر بوجوده، وبمن حوله، وقد عبر عن ذلك الشاعر عبد الوهاب البياتي بقوله : «إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحي»[١].

إن التعامل مع الألفاظ هو الذي يمنحها القدرة على التعبير عن المعاني وتصوير المشاعر لأن الشاعر هو الذي يلون الألفاظ ويكسبها قدرة على التأثير بعد أن كانت كلمة عامة يستعملها الناس أو تركن في المعجم.

قال البعض: إن للشعر لغة خاصة تمتاز بالإيماء والإيحاء، ولذلك كانت عناية الكثير بلغة شعرهم، فبحثوا في فصاحة الألفاظ، وفرقوا بين الكلمات، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن القدماء فرقوا بين لغة الشعر ولغة النثر . . . وأن الألفاظ هي سر الشعر وروحه.

وليس كل الشعراء قادرين على تطويع اللغة واختيار الألفاظ المناسبة، مع أن اللغة العربية لغة شاعرة لنشوئها في كنف الشعر، وبذلك عبر الأستاذ عباس محمود العقاد بقوله : «إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية . .»[٢].

وظلت اللغة محور الدراسات الإنسانية، إما لجانب يتعلق بالدين، وإما لقضايا الفلسفة كالنظريات التي أتى بها كل من أفلاطون وأرسطو،

---

(١) تجربتي الشعرية، ديوان البياتي.
(٢) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، ص: ٧ـ٨.

ليثبت الأول أن اللغة ظاهرة طبيعية لا شأن للإنسان بوجودها، ويؤكد الثاني أن اللغة ظاهرة اجتماعية تتغير بتغير المجتمع والإنسان[١].

واللغة هي مستودع ثقافة الأمة وأداتها للتفكير ووسيلتها للتعبير، وهي خصيصة من خصائص صاحبها والمستعمل لها، وميزان يوزن به فكرة وعلمه، ومرآة تظهر فيها صفاته العقلية وعلاقاته النفسية بتراث أمته الأدبي والعلمي، واختيار ألفاظ اللغة بتوالي حروفها وتناغم أصواتها وظلال معانيها واتساق نظمها معا، وبنزولها في مواقعها المقدرة لها.

وفي اصطلاح العلماء والدارسين نجد اللغة قديما وحديثا : أنها مجموعة من الحروف والكلمات التي تمثل رموزا ودلالات معينة، وتترابط فيما بينها وفق نظام لغوي دقيق.

وفي الخصائص يعرف «ابن جني» اللغة : «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[٢].

إن اللغة تتسع دوائرها في الشمولية والخلود، وفي مرونتها التي تواكب كل عصر، وتساير كل حضارة، فهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا وقد تكون نظاما من العلاقات تستند أساسا وقبل كل شيء على الاتحاد بين المعنى والصورة.

والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة. ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا[٣].

لقد عرف الإنسان العالم، أو حاول أن يعرفه لأول مرة، يوم أن

---

(١) الفيصل، مجلة ثقافية شهرية، عدد ٣/٧ ص ٣٩ / ٤٠

(٢) الخصائص، ج١، ص ٢١٥.

(٣) لغة الشعر العربي الحديث، سعيد الورقي، ص ٩

عرف اللغة. وهو لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر[1].

فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الإنسان، «وإن في اللغة الشعرية سحرا وروعة وفنونا وموسيقى ونغمات صوتية تأخذ أناقتها من جزالة اللفظ، وحسن الرصف، والحفاظ على الإيقاع والجرس، وللشاعر استعمالات ينفرد بها، ويخرج فيها عن المألوف الفصيح في العربية، وقد يتوسع في اشتقاق الصيغ على نحو يخالف فيه المشهور المعروف. والكلمة العربية ما زالت تختزن طاقة إيحائية لم يقيض لها أن تكتشف، ومن هنا فما زالت الكلمة قادرة على أن تقذف بالدلالات الجديدة على أساس من المفهوم الجديد للكلمة من حيث قدرتها الإيحائية»[2]. وليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم.

(١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص ١.
(٢) المكان نفسه.

لغة الشعر الحديث
عند شعراء العربية المحدثين

كتب «ينج» عن اللغة فقدم لنا نظرية تؤكد العلاقة بين اللغة ـ من حيث هي تصور عقلي ـ والتجربة من حيث هي واقع محسوس. قال : «إن الكلام مستودع للصور التي قامت على أساس التجربة. ومن ثم فإن الأفكار المغرقة في التجريد لا تستطيع في يسر أن تجد لها أصلا فيه، أو هي تعود فتتلاشى لما ينقصها من اتصال بالحقيقة الواقعة»[1].

وهذا يعني أنه لا يمكن الوصول إلى تصور عقلي دون الاعتماد على التجربة ذاتها التي قامت في اللغة على أساس من التجربة.

وفي تعريف «أدونيس» للغة العربية بأنها لغة انبثاق وتفجر، وليست لغة منطق أو ترابط سببي، إنها لغة وميض وبصيرة .. وهو لا يؤمن بلغة النحو والصرف، بل يزعم أنها لغة سحرية طقوسية.

ويؤازر «الخال» أدونيس في هلهلة مفهوم اللغة والتهوين من شأن القواعد الضابطة لها، وهما يستبدلان بها تلك المبهمات البراقة، فيقول أدونيس : «إن مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا، لا مسألة نحو

---

(١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص: ٢٢٧

وقواعد. ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة»[1].

ومن هنا جاءت الاستهانة باللغة وفتحت الحداثة الباب على مصراعيه أمام الأخطاء، وشجعت على الانحراف عن قواعد اللغة، وسفهت آراء من وجدوا فيه غضاضة، حتى أضحت الحداثة في كل تجلياتها وعيا ضديا حادا للغة، لأن اللغة على حد زعم أصحاب الحداثة تبدو أرضا خرابا، وشجرة يابسة في صحراء رمادية، وساقية جفت ولم يبق في قاعها سوى الرمال المتشققة.

وتطور الأمر إلى الدفاع عن الخطأ، ورفض قواعد الكتابة العربية، وعدم الإحساس بالحرج من الخطأ، واتهام كل من دافع عن اللغة ومتونها بالتخلف والرجعية، وتوسع الحداثيون في الخطأ واستعمال الشواذ، فيقول سعيد عقل :

الدرج الحالي بزيزقون

والفوقه تعرش ياسمينة

تكوكب السفينة للحلوة التخطر كالظنون

الدرج الرنا إلى عهدا

والكاد لي يشهق من دلال ..[2]

أدخلوا «أل» على الظرف المكاني (فوق)، وعلى الأفعال (تخطر) و(رنا) و(كاد).

ونرى أدونيس باسم الحداثة يدعو إلى التباعد عما يسميه (اللغة

---

(١) زمن الشعر، أدونيس، ص ٤٠.

(٢) ظواهر التمرد الفني، ١٥٤

القاموسية) والتراثية واستعمالاتها المألوفة. وبهذا تكون الحداثة عامل تفجر ونسف للغة من الداخل من أجل أن تتفجر فيها ينابيع الحياة الجديدة، فتصبح اللغة نفسها تجربة فنية.

على أن اللغة في شعر الشعراء الجدد مادة اكتسبت طرافة وجدة، وربما كانت لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة، فقد توسعوا في المجازات والاستعارات[١].

إن إهمال الجانب اللغوي ظاهرة شائعة اليوم، ولقد أصبح نقادنا المعاصرون يتهربون من التنبيه إلى العيوب اللفظية حرصا على مظهر التجديد، ومبالغة في العناية بالمضمون. هذا ما قالته الشاعرة «نازك» وتابعت قولها : إن لغة الشعر الموهوب يجب أن تكون شفافة ناصعة، وأول درجة في الشفافية والنصاعة هي ولا ريب سلامة اللغة، فلنحرص عليها، ولنرفض كل تجديد لا يقوم على أساس متين منها[٢].

واللغة تتطور على يد الشاعر، وتمتد الألفاظ منه معان جديدة لم تكن لها، ولقد فطن المحدثون ما للكلمة من قدرة إيحائية، ومن حق الشاعر ابتداع أساليب واختراعها، فقد جرت العربية على التوسع في ذلك فلا غرابة من «ماء الملام» في قول أبي تمام حين يقول :

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

وكما قال تعالى : «واخفض لهما جناح الذل من الرحمة»[٣].

ولأن اللغة مادة متطورة متجددة، ما دامت الحياة متطورة متجددة، ولغة الشعر تجنح إلى التلميح الذي هو أبلغ من التصريح، وتجنح إلى

---

(١) إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، ص١٩
(٢) نازك الملائكة، شظايا ورماد، المقدمة.
(٣) الإسراء، آية ٢٤.

الإيماءة الخاطفة، والهمسة اللطيفة، والعذب المأنوس، والجرس الساحر، والوقع الممتع. نجد الشاعر استعمل المتداول في معتاد الحياة بين الناس، ولكنه يبتكر صورا لم يسبقه إليها أحد من الشعراء الأوائل.

إن الأدب العربي لم يرفض محاولات التجديد في ميدان الشعر، وفتح الباب للموشحات، والمخمسات والدوبيت وأمثالها وتقبل بصدر رحب تنويع القوافي في القصيدة الواحدة، وولدت حركة الشعر الحديث متأثرة بالشعر الغربي، واطلاع روادها على الأدب الإنجليزي الذي انعكس فيما بعد في ثقافة معظم الشعراء الذين كونوا الطليعة المؤثرة في بروز هذا التيار من الشعر من أمثال : نازك الملائكة، وبدر شاكرالسياب، وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور والهمشري، والنقاد الذين أسهموا في الدفاع عن هؤلاء الشعراء وعن توجهاتهم.

إن تجارب النتاج الأدبي المعاصر وما احتوى من أسس تركيبية للغة، وما طرأت عليها من تطورات وتجديدات، لا بد وأن تستوقفنا للكشف عنها وقياس حجم التطور الذي سلكته، وما تعرضت له من عوامل هدم وأنظمة بناء، وتجديد، وما اعترتها من رياح تآمر وتشكيك.

ويشير الشاعر الفرنسي المعاصر (رينيه شار) إلى أن الشعر الحديث يعني بالكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف[(١)]. بينما يعتقد «إليوت» كشاعر نيوكلاسيكي، إنه من غير المحبذ أن نحيا في ثورة مستمرة، فهو يرى أن هناك ثمة فترات للكشف وأخرى لتطوير المناطق التي تم ارتيادها[(٢)].

ومعتمدا على ما قاله ت. س إليوت، نادى الدكتور النويهي بالاقتراب

(١) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف بمصر ١٩٦٨م. ص ١١٤.
(٢) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: ٣٥٢.

من لغة الحديث الحية، واعتبر الشعر الجيد هو الذي يقترب من لغة الحديث الحية.

إن الشعر هو النبع الرئيس لصيانة اللغة وتجديدها، والشعراء الجيدون يدفعون باللغة إلى الأمام، وتاريخ الشعر تاريخ متعاقب لأدوار من ولادة ألفاظ الشعر ونضجها وفنائها.

يقول مالارميه : «إنني أبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد، شعر لا يدور على وصف الشيء بل على تأثيره، ولا يتكون البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى بل من ألفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا»[1]. ويزعم «رامبو» أنه اخترع فعلا شعرا سيكون يوما قابلا لجميع المعاني، وكما يعبر الدكتور محمد حمود أن عهد الكلمة (الغاية) انتهى وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية، بل أصبحت القصيدة كيمياء شعورية. وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق[2].

وتؤكد النظريات الحديثة أن اللغة هي التجسيد المادي لوعي الشاعر، وأن الكلمة «كائن حي» كما يقول «فيكتور هوجو» في تأملاته إنها حية في شكل ولادتها وتطورها ثم في أداء دورها اللغوي والأدبي، وبعد ذلك في خلقها الجديد الذي تؤديه مختلفا لدى كل شاعر، وفي كل قصيدة بل وفي كل عبارة من تلك القصيدة[3].

وبتطور اللفظة الشعرية تراجعت لغة «المثال»[4]، لبدء فترة الواقعية

---

(١) أنطوان غطاس كرم، الرمزية، دار الكشاف ـ بيروت. ص: ٥٧.

(٢) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط٣، دارالعودة، بيروت، ص: ١٢٦.

(٣) أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، ص١٤٩

(٤) المثالية : وهي التي عرفها الشعر العربي كغيره من الآداب العالمية وهي : البحث عن اللفظة الجميلة المنتقاة، والحرص على العبارة الأصلية المتقنة بحيث لا يهبطون إلى مستوى الواقعية اللغوية.

اللغوية التي تمثلها شعراء الحداثة في شعرهم إلى حد كبير، ولتشحن الكلمة بإيحاءات وتداعيات لم يكن ليحملها معناها القاموسي منعزلة عن الشعر، فالشاعر ثائر مجدد، واللفظة هي مادة ثورته.

وإذا كانت الحداثة الشعرية هدما لبنى اللغة التحتية، بقصد إعادة بنائها والتجديد في مضامينها، وتطوير ألفاظها، فإننا نستطيع أن نجمل ما أرادوه وقصدوه إلى ما يلي:

(١) انتقاء اللفظة العلمية، وتوظيفها في سياق رومانسي.

(٢) البعد عن التقريرية الخطابية التي سادت الواقعية الشعرية[١].

(٣) استعمال اللغة المحكية، والتعبيرات العامية الفصحى.

(٤) استعمال أزجال من حكايات شعبية، أو أغنيات شعبية، أو مراثي وبكائيات، أو أغاني حديثة.

(٥) الاستعمالات النحوية الخاصة التي تؤدي إلى الغموض[٢].

وربما كانت الواقعية اللغوية التي حرص عليها معظم الشعراء وراء حركات التجديد اللغوية المختلفة هذه حيث اعتبرها البعض مغايرة للتقريرية التي تسربلت في ثوب الخطابية، وكانت حصيلة مرضية من قصائد

---

(١) ويقصد بها التقريرية الجافة في الشعر التي لا تسمح للكلمة باكتساب القوة التعبيرية الخاصة.

(٢) من هذه الاستعمالات النحوية الخاصة:

- تقديم الحال على عاملها، والإتيان بالحال من غير عامل ظاهر.
- التأخر بذكر المخاطب.
- التأخر بذكر العامل في شبه الجملة.
- توالي الجمل من غير أدوات ربط كالعطف وغيره، وتوالي البدل.
- استعمال ضمائر تعود إلى مجهول.
- تباعد الفعل والفاعل، والفصل بين جواب الشرط وما عطف عليه بشرط آخر.
- توالي أشباه الجمل.
- استعمال الفراغات وملؤها بالنقاط.

شعر التوقيع والتأثيرات غير المقصودة للشعر الغربي الحديث والواقعية الاشتراكية معا.

وإذا كان بعض الشعراء المحدثين قد أهملوا بل وخرقوا قواعد النحو واللغة في تحولات تطورية أصابت بنية الشعر مثلما أصابت مفهومه، وكان استجابة لحساسية العصر وتجسيدا لتلك التغيرات فإن ذلك لأسباب مردها إلى انعدام المعرفة الكافية بالنحو، وعدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة، ومنها ما هو قائم على الهدم وإعادة البناء الذي يطمح إليه الشاعر الحديث، مما حذا بالشاعرة نازك الملائكة إلى التنديد باستخدام الأساليب الأدبية الغربية، وحاولت أن تستنبط قواعد من طبيعة اللغة العربية والأدب العربي، وحذرت من إهمال قواعد اللغة واستعمالاتها الصحيحة، وأضافت أن ما يناسب الغرب لا يناسب الأدب العربي بالضرورة.

وفي الشعر المعاصر درر نفيسة وآثار رائعة صيغت صياغة مقفاة، أو صياغة متحررة .. وصل من خلالها الشعراء إلى تقنيات جديدة فذة تلائم الآفاق التي ارتادوها واستطاعوا بذلك تطهير الشعر وغربلته من تكاثر الغث من أشعار تقليدية مقفاة سادتها السوءات من جلجلة موسيقية، وصور لا أصل لها بالواقع الشعوري، وشعارات رومانسية هائمة في الإسراف العاطفي، وأشعار رمزية مدججة بالغموض والإبهام في فكرتها أو صورها اللاواقعية، أو أساطيرها الغريبة التي لا تمت للواقع بصلة. وعبروا بالصياغة الفنية ـ كوسيلة ـ عن انفعالاتهم، ودافعوا بها عن قيمهم ومعتقداتهم، بل صبوا فيها أحاسيسهم، وجعلوا منها أداة اتصال بين قلب الشاعر المبدع ووجدان المتلقي لهذا الفن.

إن سلَمنا جدلا بما يراه بعض النقاد أن القارئ لأشعار بدر شاكر السياب، والبياتي، ونازك، يكاد يعثر في ثناياها على ت. س. إليوت، أو

فاليري أو رامبو، ولكنه لا يعثر على التراث العربي إلا في طبيعة اللغة العربية التي طوعوها فانصاعت لثورتهم.

فإن بين أيدينا لهؤلاء الشعراء نتاجا، يشكل الأساس للاستعمال اللغوي في الشعر العراقي الحديث، والذي شكل الريادة التي انطوت تحتها النتاجات الشعرية اللاحقة.

اللغة عند رواد الشعر الحديث في العراق

(السياب ونازك والبياتي)

اقتفى شعراء الحداثة في نظرتهم للغة خطى شعراء الحداثة الغربيين، ثم بدؤوا بنشر ثقافتهم والتبشير بها نظرية وتطبيقا، وتميزت لغة الشعر الحديث بعامة عن لغة الشعر التقليدي.

واختلفت اللغة من حيث علاقتها بظروفنا المعاشة الراهنة، وبأفكارنا وتصوراتنا وآرائنا، ومن شأن ذلك أضحت الكلمة بمثابة رحم لخصب جديد.

وهناك فكرة نادى بها «ت. س. إليوت»، وتبناها دعاة الحداثة على اختلاف آرائهم وهي أن : «الشعر يجب أن لا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها». ويدعم ذلك الرأي الدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور محمد النويهي.

ففي دراسة للدكتور محمد النويهي عن الشعر الجاهلي يقول : «فإذا كانت الدراسات الممحصة قد أكدت لنا علاقة لغة الشعر بالحياة في العصرين الجاهلي والأموي، فإن الدعوة العصرية لضرورة الملاءمة بين لغة الشعر ونبض الحياة الراهنة تكون دعوة وجيهة لها ما يبررها»[1].

المفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة،

---

(١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص ١٧٨.

وألا تكون لغة الشعر لغة الناس، وأن تكون لغتهم في آن واحد، وإن هذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها كما عبر عن ذلك الدكتور عز الدين[1].

وإذا كان المألوف في بناء الجملة النحوية أن يتقدم المبتدأ على الخبر في الجملة الاسمية، والفعل على الفاعل في الجملة الفعلية، فإن الأديب يخرج على هذا المألوف في بناء العبارة أو الجملة لحالات شعورية ومقامات فكرية، فيقدم ويؤخر، ويؤثر الخبر تارة والإنشاء تارة أخرى لينقل حالات نفسه وخواطر فكره، وهذا هو البياتي في قصيدته «مسافر بلا حقائب» يؤكد ذلك فيقول:

من لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان

تحت السماء، وفي عويل الريح أسمعها تناديني: «تعال»!

. . . .

بلا رجاء

في داخلي نفسي تموت

كالعنكبوت . . . .[2]

بدأ بشبه الجملة في قوله: من لا مكان. ثم أعقب مكررا: لا وجه، تحت السماء، بلا رجاء، في داخلي، وأخَر الجملة الاسمية (نفسي تموت)، وقدم شبه الجملة، وغيب الفاعل (الضمير المستتر).

إذن لم تعد الكلمة ترجماناً صادقاً أميناً لمشاعر النفس وخواطر الفكر بقدر ما أصبحت تجربة وخلقاً آخر ووسيلة للتعبير كالنغمة في الموسيقى، والريشة في الرسم، والحركة في التمثيل.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

(٢) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ص ٩٣ ـ ٩٤.

وكذلك استخدام الشاعر للحروف استخداما متكررا وكأنها إشارة إلى دلالة غائبة أو روح غامضة، أو لفتح أبواب الاحتمالات والأسماء، لذلك يطمح الشاعر إلى استيعاب أشكال التمتمة والاستعمال الغرائبي للغة لتبدو الكلمة في بعض النصوص غير قابلة للترجمة إلى أي تعبير واضح مما يذكرنا بقصة «لغة الآي آي» ليوسف إدريس، حيث تبدو لغة الخارق والغريب[1].

إن الشعر الحديث سعي دائب إلى فتح النص، وهو تطوير جذري لمبدأ التعامل مع اللفظة المفردة، أو العبارة المفردة بنقل آلية تعبيرها من مستوى الجملة المفردة إلى مستوى معنى المعنى كما يعبر عبد القاهر الجرجاني . . . ثم نقل هذا المبدأ من مستوى الجملة المفردة إلى مستوى النص الكلي، فتكون آلية عمل النص الحديث في وجوده الكلي على مستوى معنى المعنى أو ما يسميه «ريفاتير» بعد الجرجاني بقرون مستوى الدلالة، ويجعله جوهر العملية السيميائية في الشعر . . . . (في مقابل مستوى المعنى) significance[2].

ومن أضخم تجليات فتح النص، وخلق آلية عمله على هذا الصعيد، في الشعر الحديث، استخدام الأسطورة، التي تستحق دراسة سيميائية دقيقة لما ينشأ عنها من ظاهرة التناص intertextuality».

ويتجلى ذلك في نص السياب «مدينة بلا مطر» حيث تبدأ القصيدة بالمستوى الأدائي الحاضر لاسم النص الواقع :

مدينتنا تورق ليلها نار بلا لهب

تحم دروبها والدور ثم تزول حماها

---

(١) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة النقد الأدبي: فصول. ص: ٢٩.

(٢) سيميولوجيا اللغة، فصول، المجلد الأول، العدد ٣، ١٩٨١م، ص٥٧

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب

فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها.

يتشكل النص على مستوى «المعنى» والواقع المعاين بالتمثيل والمحاكاة ليكون نصا مغلقا. وفجأة ينفتح النص بهذه البؤرة الأسطورية الفياضة التي تدخله في علاقة من علاقات التناص :

صحا من نومه الطيني تحت عرائس العنب

صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها

وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها

صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها

وفي غرفات عشتار

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار[١].

بهذا النمط من الحضور يتحول النص من نص مغلق إلى نص مفتوح تزامنيا وتوالديا، بما فيه من كثافة أو تشابك دلالات[٢].

ومن التقريرية الخطابية عند السياب في «ليالي الخريف» عندما يقول :

في ليالي الخريف الحزين

حين يطغى على الحنين

كالضباب الثقيل . . .

. . . . . . في زوايا الطريق

في زوايا الطريق الطويل[٣]

نلحظ التكرار في العبارات الكاملة، وقد يسهم ذلك في تغذية حركة

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، «مدينة بلا مطر»، ص ٢٦٠

(٢) كمال أبو ديب، فصول، مجلة النقد الأدبي. ص: ٥٧

(٣) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، «ليالي الخريف»، ص ٦٤.

النص الموسيقية والتصويرية، ولكن هنا تتكرر العبارات بصورة ملفتة للنظر في قصيدة «رحل النهار» :

الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار . . .[1]

فهل ساهم ذلك في تغذية حركة النص موسيقيا وتصويريا ؟؟

إن طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هي التي يتم بها التمايز والتفاضل بينهم، وعن طريق إمكانات اللغة الكثيرة والمتاحة التي يسمح بها نظام اللغة تأتي بعض العناصر منفردة أومتعددة كالخبر والنعت والحال، وقد تطول الجملة وتتعقد أو تقصر وتتلاحق.

وفي «المومس العمياء» تتعقد الجملة في صورها من خلال البناء على عنصر من عناصرها :

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متعبات،
النوم في أحداقهن يرفّ كالطير السجين،
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى، باكيات

كل جملة قيدت بالحال . . . والخبر الجملة، والمفرد، واستمر تعدد الخبر وتقييد عناصر الأخبار المتعددة حتى طالت الجملة، ورسمت هذه العناصر.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤١.

وفي تطور الإنتاج الشعري الحديث توصل السياب في تجربته الشعرية إلى اقتياد القصيدة العربية الحديثة حتى تخوم البنية الشعرية العملاقة لأستاذه الروحي والفني «ت. س. إليوت»[1] وقد تجلى ذلك في شكل التغييب عن طريق تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف، وتنمية النص حوله كما يتمثل جزئيا في

«أنشودة المطر» التي يتناول السياب في مطلعها الحبيبة، لا عن طريق الأسلوب الوصفي المباشر كما هو الحال عند «المرقش» عندما يصف المحبوبة مع أترابها في القبيلة[2]. ولا عن طريق التمثيل وإبرازها ناصعة مفصلة الملامح. بل عن طريق إغراقها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية، الظلية كما تبدو في القصيدة :

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

وشرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجوم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

---

(١) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بناء القصيدة الحديثة.

(٢) وهو أسلوب وصفي إلا أنه يقرب ملامح المحبوبة من ذهن القارئ كما في قوله :

سرى ليلا خيال من سليمى ... فأرقني وأصحابي هجود
فبت أدير أمري كل حال ... وأرقب أهلها وهم رقود
على أن قد سما طرفي النار ... يشب لها بذي الأرطى وقود
حواليها مهاجم التراقي ... وآرام وغزلان رقود . . .

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء».

في هذه الصورة للحبيبة، التي تنشأ على محور المجاز، مركزة على جزء من كل (العينين بدلا من المرأة) ثم تنزلق إلى محور المشابهة لتنامي النص واكتماله، فتتسرب العينان في شبكة من الصور والموجودات والألوان والمفاهيم المتضادة، والمتناقضة، المؤتلفة، المتداخلة، بحيث إن العينين تضيعان في لجة ماء تخفيهما بدلاً من أن تبرزهما، وهذا ما عمد إليه الشاعر الحديث في تفجير الإيحاءات العميقة[١].

ولغة السياب لغة تمس المرئي عن بعد بلمسات رقيقة مواربة برؤية شعرية، تصف الشيء بوصف خفي مغيب بصورة شبه كلية لا تبرزه شيئا فشيئا، ولا تفصله جزئية جزئية، بل هي تصوير باللغة (كصورة فوتوغرافية).

لقد بدأ النص بصورة حسية ناصعة الحضور :

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر»

ولكن سرعان ما يخف حدة الحضور، ويضفي غلالة الغياب والضبابية على الصورة متمثلا في : السحر وغياب القمر، ورجة المجداف. بينما في قصيدة «سفر أيوب» :

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج ونار
ولندن، مات فيها الليل، مات تنفس النور.
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار
وعيناها كينبوعين في غاب من الحور[٢].

---

(١) مجلة النقد الأدبي، فصول. م/٨ ديسمبر ١٩٨٩. ص ٥٦
(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، سفر أيوب ٨ ص ١٥٨

نجد طغيان لغة الحضور والمعالم الواضحة، برغم معاناة الغياب، ووجود مفردات الغياب مثال : ذكرتك وياء النداء للبعيد، ومكان الاغتراب (لندن)، غير أن النص في وجوده الكلي يتألق بالحضور. «إنه نموذج جيد للانفصام بين اللغة والتصوير من جهة، والتجربة من جهة أخرى، هي لغة حضور ناصعة تكتب غيابا واضحا»(١).

واستطاع السياب أن يمزج لغة الغياب بالبعد الأسطوري في عالم مبهم غريب، وفي زمن سحيق، فنجد النص في «مدينة السندباد ذا طبيعة أسطورية تسوده لغة الحضور :

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء . . . . . .

. . . . . عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر،

وفي يديها سلة ثمارها حجر . . .(٢)

شحن شعراء الحداثة الكلمات بطاقات رمزية جديدة بفضل اقتران هذه الأسماء بمراجع تاريخية أو أسطورية تستحضر المعاناة والآلام مثل : بروميثيوس، وعشتار، وتموز، كما استعار أسماء النساء البدويات من الأشعار القديمة مثل : هند، وليلى، وعفراء. وربما استخدمها لغايات انتقادية عن طريق تصوير المجتمع القديم في ثباته وعجزه كما اسم «عائشة» عند البياتي الذي يعاني من الاضطهاد والبؤس والظلم والملاحقة، أو من قيود الأخلاق التقليدية كما في «مرثية إلى عائشة» :

عائشة عادت مع الشتاء للبستان . . . . .

---

(١) فصول، مجلة النقد الأدبي، ص: ٩٤

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، مدينة السندباد، ص ٢٤٨.

عائشة تنام في الما بين ....

عائشة عادت إلى بلادها البعيدة

فلتبكها القصيدة

وليبكها الفرات...[1]

كما عند السياب في قصيدة «أغنية في شهر آب» يذكر فيها أسماء مثل : سعاد ومرجانة :

ناديت مربية الأطفال الزنجية

الليل أتى يا مرجانة ....

والضيفة تضحك وهي تقول : خطيب سعاد

جافاها، وانطوت الخطبة ! ..[2]

ثم سعى شعراء الحداثة إلى انهاك العبارة الشعرية بتفكيكها إلى مقاطع إنفجارية عصية على القبض، أو بإغراقها في النص، ومن هنا تم اقتياد الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية. ومن ثم تم اختزال الجملة إلى شبه جملة أو مقاطع وجيزة ومبعثرة، مما أدى إلى تعرض الجملة للاختلال، فأصاب بالتالي وضوح العبارة.

وتجد جملا مفككة ومجزأة لإحداث تأثير صوتي على متلقي القصيدة، كما في «أنشودة المطر» عند السياب، و«أباريق مهشمة» عند البياتي، دون أن تكون لهيئة الكلمة أيما دلالة.

إن استخدام اللغة المحكية المجزأة إنما يعزز التدليل على هم الشاعر

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٢٥.

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٨٧.

المعاصر الذي يدفعه إلى نقض ما يدعوه جاك بيرك «باللغة المهيبة وأنماطها التعبيرية المعقدة»[1].

ولعل العامل الرئيس المباشر الذي ساهم في تبسيط الجملة الشعرية هو الأدب الأجنبي المترجم، إضافة إلى اللغة الدارجة (العامية) أو اللغة المحكية وعلاقاتها بحركة الطليعة في الشعر العربي المعاصر.

غزت العامية النتاج الشعري الحداثي، بل والتعبير المتداول البسيط بطبيعته مع كل ما يستتبع من علائق بنائية ومنطقية خارجية

إن طغيان العامية على لغة الشاعر ينقله من الواقعية اللغوية إلى ضعف وانحدار ليقع في نثرية ممجوجة، عندما يتكلف مالا ينبغي له من حشر بعض الألفاظ أو التعبيرات العامية، وهناك من يكتب بلغة دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصحى، ويرجع ذلك لانعدام الإبداع، وضعف روح التجدد وانحطاط المستويات الثقافية العامة[2]، استخدم البياتي الألفاظ المتداولة ووظفها في لغة الشعر، والألفاظ في اللغة ملقاة على قارعة الطريق ينتقي منها الشاعر ما يشاء، وليست هناك لفظة جميلة أو لفظة قبيحة إذا ما وظفت توظيفا ينسجم مع ما سبقها من ألفاظ يتمم معناها.

ونجد البياتي يوظف كل مخلوقات الطبيعة من محبوبة أو كريهة قبيحة، فوظف الديدان والخفافيش والجرذان والخنفساء والذباب والكلاب والضفادع، يقول:

عاشوا على الأوهام

---

(١) لوسوي. في مقدمته لأنطولوجيا الأدب العربي، ص٩

(٢) هذا ما لا نقصد به رواد الشعر العراقي أمثال السياب والبياتي ونازك، لأنهم كانوا على مستوى عال من الثقافة وروح التجديد.

كالديدان تنهش في الرمال

أحياؤهم موتى

وموتاهم خفافيش الظلام . . . . .

. . . . أما نساؤهم

فجرذان تعيش على الهوام[1].

ومن ديوان «المجد للأطفال والزيتون» وظف البياتي أسماء الكلاب والنابحون. فقال :

وكلابهم تعوي وقاتلك الجبان

خزيان يمسح من حصى الوادي الدماء . . . . .

والنابحون تمزقوا

كضفادع النهر الصغير

باعوا الضمير.

وفي يوميات سياسي محترف من قصيدة «الببغاوات التي تقول نعم» يوظف البياتي كل ما يجول في ذهن القارئ من أسماء فيقول :

وفي مقابر الدخان

تهرف كالقوادة العجوز في مزابل النسيان

بالت على أقدامها الثعالب

وعششت في رأسها العناكب

تصطاد في وحدتها الذباب.

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، صخرة الأموات، ص: ٩٢.

ولم يسلم «النمل» رغم ضآلته، وكذلك «العنقناء» رغم ما ترمز إليه من إيحاءات ودلالات من توظيف البياتي .. فيقول :

سنُرقص النمل، سنصطاد لك العنقاء.

وعندما استثمر البياتي المتداول بين أهل العراق من ألفاظ، فقد جدد فيه حيث أنه لم يلجأ إلى المتداول تقليدا باستخدام المفردة النائمة الهاجعة في قواميس اللغة، بل استعمل المتداول في معتاد الحياة بين الناس، فابتكر صورا لم يسبقه إليها أحد مثل :

البائعون نسورهم

صيادوا الذباب

الشاربون بالمجان ..

لقد جدد البياتي في الهجاء لغة وغاية وموضوعا ..[1]

وكذلك استخدم البياتي لغة الشعارات العامية في قصيدة «الباب المضاء» :

يا يسقط المستعمرون

ومنظمات دفاعهم، يا يسقطون

يا يسقط الأوغاد، أعداء الحياة

واستطاع البياتي أن يحقق بعض النجاحات لأشعاره بعبارات الهتاف وشعارات التصفيق، إلا أن الشاعر انزلق في وحل الألفاظ النابية التي ابتعدت عن اللغة المهذبة فوظف كل ما يخدش الحياء من لفظ ساقط وبذيء، بل ويخرق الجدار الأخلاقي، ففي قصيدة «الليل في نيسابور» يقول :

---

(١) مدني صالح، هذا هو البياتي، ط١، دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد. ص ٢٣٢.

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور
وضاجعوها، وهي في المخاض ....[١]

وفي «يوميات سياسي محترف» يقول :

يا أيها المخنثون .. أوقفوا عقارب الساعات
وأوقفوا الأنهار ....[٢]

وفي «المخبر» يقول :

ثدياه، ثديا مومس عارية في الشمس
تفتح ساقيها لقاء كل فلس
له قرون التيس والخرتيت
وضحكة الخنيث ....[٣]

وفي قصيد أخري يقول :

رأيت في مزابل الشرق، وفي أسواقه الملوك
والعور والأبواق والديوك
مخصية تصيح.

قد يلجأ الشاعرإلى ألفاظ الجنس للتعبير عن حالات الكبت والحرمان الذي عانى منه أو يعانيه، ولكن بماذا يمكن تفسير ألفاظ البذاءة والقذارة؟

ففي مقال لأحمد دوغان يقول : «بل وصلت الجرأة بأحد الشباب أن يقول في شعره مشيرا إلى جمهور مستمعيه في جامعة حلب : (أنا الزاني فيكم علنا...)[٤]..

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٧٥
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠١
(٣) المصدر نفسه، ص٣٠٥.
(٤) مجلة الثقافة الأسبوعية. ٢٧ ـ ٤ ـ ١٩٧٤م.

ولعل الشاعر «بدر شاكر السياب» بالغ في تصوير مشاهد العري والجنس في دور البغاء، تعبيرا عن حالات الكبت والحرمان كما اتضح ذلك في قصيدة «المومس العمياء» :

الريح صر

والبغي بلا زبائن منذ حين

إن لم تضاجعها وصد سواك عنها معرضين

إلا لعاهرة تجاز بأن تكون من البغايا

. . . . . .

وفي مشهد فاضح يصور «السياب» إحدى المومسات وهي تستعرض أنوثتها ومواهبها الجنسية، بل تغري زبائنها بدافع القومية العربية. فيقول في قصيدة المومس العمياء :

إبان خلعي للرداء

وكيف أرقص في ارتخاء

وأمس أردية السرير

وأشرئب إلى الوراء

ما زلت أعرف كل ذاك، فجربوني يا سكارى

من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا . . .[1]

وكذلك تطرقهم للأعضاء الحسية :

ما كانتا فخذين، أو ردفين؟ . . . .

. . .كيف لم أحببك

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، المومس العمياء ص٢٧٢.

لم أحل الثوب عن نهديك في ليلة صيف مقمرة[1]؟

ناهيك عن الألفاظ البذيئة التي لم نجد لها تفسيرا أو تبريرا إلا لما يدعونه من التوجه إلى اللغة الدارجة كما أشار «إليوت» مبشرا باللغة العامية : أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها.

ففي قصيدة «المخبر» استطاع الشاعر تجسيد البذاءة والحقارة في شخص المخبر لإظهار الصورة من خلال الواقع الاجتماعي المفجع الذي يعيشه العراق، فقال:

أنا ما تشاء : أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين، أنا الغراب

شفه البغي أعف من قلبي، وأجنحة الذباب

أنا الحقير ....[2]

ألفاظ البذاءة وألفاظ الجنس تجدها مبثوثة في كل زاوية، وواقعية كهذه لا تختلف عن الواقعية الفرنسية في القرن التاسع عشر التي كان همها إثارة المجتمع.

إذن هي الواقعية اللغوية التي بدت ألفاظ البذاءة وألفاظ الجنس فيها بذاءة تمرد وثورة على المجتمع والعادات والكبت، ليست ثورة على الكبت بل تعبير عنه وتأكيد له[3].

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٤٤.
(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٩.
(٣) أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، الظواهر اللغوية الجديدة، ص ٢١٧.

وعند رصد لفظة بذيئة في أشعار البياتي على سبيل المثال كلفظة «بصق» نجدها على التوالي :

ففي قصيدة «الليل في نيسابور» :

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور.

.... وبصقت : «لا ....»

وبصقت في وجه ......

وفي قصيدة «الحريم» :

ومحطم الأغلال يبصق في الظلام على القبور

وفي قصيدة «إلى العراق» :

ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذي النعوش ؟

وفي قصيدة «مسافر بلا حقيبة» :

وعلى الجدار

ضوء النهار

يمتص أعوامي، ويبصقها دما، ضوء النهار

وفي قصيدة «سارق النار»

فلتلعب الصدفة العمياء لعبتها

فقد بصقت على قيدي وسجاني

ومن اللغة العامية قول «البياتي» في قصيدة «القرصان» :

وأي ذكرى يستعيد ؟ هذا العجوز

واللطخة السوداء في تاريخه الدامي اللعين ! ....[1]

وفي قصيدة «الموت في البسفور» :

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، القرصان، ص ١٠٥.

التقيت بالرفاق : كان بعضهم مات

وكان بعضهم شاخ

وكان بعضهم خان ....[1]

وفي قصيدة «الحريم» :

ويعود فارسها يغني

تحت شرفتها : حياتي شهرزاد !

كحياة باقي الناس

كالفقاعة في الهواء ....[2]

وفي قصيدة «مذكرات رجل مجهول» :

ومات جدي كالغراب مع الخريف

كالجرذ، كالصرصور، مات مع الخريف

ودفنته في ظل نخلتنا وباركت الحياة

فنحن يا مولاي، نحن الكادحين

ننسى كما تنسى بأنك دودة في حقل عالمنا الكبير ....[3]

وفي قصيدة «الزلزال» :

توقفت عائشة، فالباص لا يذهب في الليل

إلى كوبا، ولا يعود ....[4]

وفي قصيدة «المجوسي» يقول :

المجوسي من الشرفة للجار يقول

يا لها من بنت كلبة

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٣) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، الحريم، (١٣ تموز). ص١٣٤.

(٤) المصدر نفسه، ص٥٦٦

هذه الدنيا التي تشبعنا موتا وغربة . . . . . .[1]

ومن العوامل المباشرة لتبسيط الجملة الشعرية ؛ لجوء الشعراء إلى اللغة الدارجة العامية، واختزال الجملة إلى شبه جملة، وخاصة في بدايات القصائد حيث لا مجال لرصدها وهي بكثرة عند البياتي والسياب ونازك الملائكة، وفي الشعر الحديث بصفة عامة ومنها على سبيل المثال :

من قصيدة البياتي «ملائكة وشياطين» :

كطلاسم الكهان ألواني . . . . .

ومطلع قصيدة «إلى ساهرة» يقول :

على شاطئ الوهم نامي

كمقبرة في الثلوج . .

ومطلع قصيدة «أغنية النار» يقول :

من صارخ الألوان من أدمع النيران

ومطلع قصيدة «أغنية من العراق إلى جمال عبد الناصر» يقول :

باسمك في قريتنا النائية الخضراء

في العراق

في وطن المشانق السوداء

والليل والسجون

والموت والضياع . . . .[2]

وتكون أقل عند «السياب» وقد ذكرها في عدة قصائد ففي «رسالة من مقبرة» يقول :

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٧٩

(٢) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص١٣٩.

من قاع قبري أصيح

حتى تئن القبور

من رجع صوتي، وهو رمل وريح

من عالم في حفرتي يستريح..[1]

وكذلك في قصيدة «العودة لجيكور» حيث وردت بكثرة حين يقول :

من سوقها المكتظ بالبائعين،

من صبحها المتعب

من ليلها النابح والغابرين،

من نورها الغيهب،

من ربها المعسول بالخمر،

من عارها المخبوء بالزهر،

من موتها الساري على النهر .....[2]

أما الشاعرة «نازك الملائكة» فقد أقلت من استخدام أشباه الجمل إلا أنها أوردت بعضا منها في مطالع قصائدها، ولا تكاد تتكرر في القصيدة إلا حسب ما تقتضيه الصياغة الشعرية والمعاني ودفقات الشعور.

ففي قصيدة «صلاة إلى بلاوتس (إله الذهب)» تبدأها فتقول :

من ضفاف الدجى الأخر نحن جئناك لاهين ...

من سكاكينها جراح وأراقت مع النواح .....

في سكون يلوذ كل بسر ذهبي الوشاح والتلوين ..

وفي قصيدة «عيد الإنسانية» تقول في مطلعها :

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٢١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٢٨.

في دمي لحن من الشوق جديد

والمجاليَ حولي نشيد

ولا تكاد تجد شبه جملة أخرى في القصيدة[1].

إن خاصة المفردات شديدة الصلة بغيرها، ومفردات المرأة بصورة عامة محدودة أكثر من مفردات الرجل، فالمرأة تفضل أن تسير في حقل اللغة الرئيس متحاشية كل ما هو غريب أو خارج عن موضوعها.

وبينما يهتم الرجال بالخصائص الصوتية للكلمات، وهو أمر لا تعنى به النساء لأن كل ما يهم المرأة هو استعمال الظروف والأحوال، وتقطع النساء جملهن التعجبية قبل أن ينتهي المعنى، لذلك نرى أن التركيب النسوي أقرب ما يكون إلى النسق، بينما التركيب الرجولي أقرب ما يكون إلى التداخل[2].

كذلك استعمال الأزجال من حكايات شعبية، أو أغنيات شعبية، وبكائيات، ومن الأقوال المأثورة : «لا يضر الشاة سلخها بعد ذبحها» ما ورد في قصيدة البياتي «القربان» إلى بابلو نيرودا :

يسلخ جلد الشاة بعد ذبحها لكن جلد ذلك

المنتظر، الإنسان قبل ذبحه يسلخ في المنازل . . .

الأرضية ـ المحاضر السرية ـ الملاجئ ـ المحاكم ـ المصارف.

المسالخ ـ الشوارع العارية ـ السجون ـ يشوى في جحيم الكلمات. . .[3]

وفي قصيدة «الحب في الخريف» :

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، صلاة إلى بلاوتس، ص: ٢٠٢.

(٢) اللغة والمرأة، مجلة الآداب، ص ٥٣.

(٣) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص٥٧١.

فالعين يا حبيبتي، بصيرة

لكن يدي قصيرة ...[1]

ووظف الشاعر البياتي المثل القائل «تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها» فقال :

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت

وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفلى على جدول ماء

تتعرى في حياء ... النبوءة[2].

أما الشاعر «بدر شاكر السياب» فقد وظف الأغنية الشعبية «سليمة يا سليمة. نامت عيون الناس. وكلبي (قلبي) ش ينيمة ؟» فقال في قصيدة «المومس العمياء» :

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة.

.... وتلوب أغنية قديمة

في نفسها وصدى يوشوش : يا سليمة، سليمة

نامت عيون الناس. آه .. فمن لقلبي كي ينيمه ؟» ...[3]

وقد أفاد السياب من التراث حيث استغل الآية القرآنية[4]، فأشار إلى

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣١٥.
[مأخوذة من الموروث الشعبي «العين بصيرة، واليد قصيرة، وهو كناية عن العجز والاستسلام، وكل ما ورد من اقتباسات وما سقناه هنا يدخل في صلب عملية التناص التي لا نريد الخوض فيها، أو التطرق إليها].

(٢) المصدر نفسه، ص٤٦٩ (النبوءة)

(٣) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، المومس العمياء، ص: ٢٨١.

(٤) الآية : «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»، سورة مريم، آية ٢٥.

قصة مريم (عليها السلام) التي وردت في سورة مريم حيث أمرت أن تهز جذع النخلة ليتساقط عليها الرطب الجني، فقال :

وتحت النخلة حيث تظل تمطر كل ما سعفة

تراقصت الفقائع وهي تفجر، إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء، تاج وليدك الأنوار لا الذهب ..

وكانت إشارة خاطفة لينتقل إلى «موقف المسيح (عليه السلام) وما جرى على يديه من معجزات كرمز لتحقيق حياة فاضلة، ومثل عليا كان السياب يتطلع إليها، فقال :

من يصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هدّه التعب

ومن السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثبت ..

فاستغل الشاعر الآية القرآنية استغلالا شعريا، وليس محض اقتباس؛ ينفذ من خلالها إلى ثورة تحررية تحيي الأمل في النفوس الحزينة[١].

وفي قصيدة «المبغى» يجمع «السياب» بين العامية الدارجة موظفا كلمة «تتك» للساعة والاقتباس من الأشعار الكلاسيكية القديمة فيقول :

بغداد؟ مبغى كبير

(لواحظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

---

(١) إبراهيم السامرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٣.

في غرفة الجلوس في محطة القطار)..[1]

ويستخدم الشاعر في القصيدة ذاتها وصفا حسيا يخدش الحياء بالإضافة إلى عاميته الدارجة فيقول :

(حبيبتي التي لعابها عسل،

صغيرتي التي أردافها جبل

وصدرها قلل.) ......[2]

ومن بيت الشاعر «علي بن الجهم» يقتبس الشطر الأول منه :

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فيقول «السياب» في قصيدة «المبغى» :

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر ....[3]

طور شعراء الحداثة تكنيكات الشعر الحديث بأشكاله وموضوعاته، بتأثير الأدب الغربي بطريقة تناسب أهدافهم، وأغراضهم الشعرية وذلك لأنهم لم يواجهوا مادية الحضارة الحديثة مثل ما واجهها ت. س. إليوت، وحيث أنهم لم يصلوا إلى مثل هذه الحضارة في مستواها[4].

واستخدم الشعراء المحدثون الأساليب البسيطة الحافلة بالتعبيرات العامية، والتي تحتوي اقتباسات من الأغاني الشعبية والشعارات

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٤٢.
(٢) المصدر السابق، ص: ٢٤
(٣) المصدر نفسه، ص٢٤٢.
(٤) س. موريه. ترجمة د. شفيع السيد وسعد مصلوح، ص ٣٨٧

الشيوعية، وتكنيكهم الرئيس في أشعارهم : التوازي، والتكرار مثلما جاء في قصيدة «البياتي» في سوق القرية :

الشمس والحمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ :

«في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتما بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء» ..[1]

اقتبس «البياتي» من كلام الشعراء والمفكرين الغربيين الذين انتقدوا الحضارة الأوروبية مثل ما استخدم «إليوت» الرجال الجوف ليؤكد الفراغ الروحي لأوربا، ويتهكم بحضارتها.

وكذلك فعل «السياب» و«نازك الملائكة»، تأثروا بالشعراء الغربيين وحذوا حذوهم في كل منحى من مناحي الحياة.

ومن الطريف أن تجد قصيدة للشاعر «البياتي» يمزج فيها اللغة العربية باللغة الأجنبية، ويكتب شعره بالحروف الإنجليزية، وتارة يكتبه بالعربية ويمعناه الأجنبي. ففي قصيدة «قداس جنائزي إلى نيويورك» يقول :

موسيقى تعلن عن «عامورة» في القرن العشرين

و«سادوم»

المجهول المعلوم

للأجساد البشرية في علب الليل المهزوم

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٠١

في fifth avenue ينطفئ النور
Tell me what was that?
في نقطة ضوء «والت ويتمن»
يبحث عن أمريكا في أمريكا . . .
من يبكي بين مخالب هذا الوحش الضاري، من[1]؟

أما الشاعرة «نازك الملائكة» فهي من القوميين العرب الذين يعملون من أجل الوحدة العربية والبعث القومي، تؤمن بمستقبل الأمة العربية؛ مما دعاها إلى التنديد باستخدام الأساليب الأدبية الغربية، فحاولت أن تستنبط قواعد من طبيعة اللغة العربية والأدب العربي، وحذرت من إهمال قواعد اللغة واستعمالاتها الصحيحة، وأضافت أن ما يناسب الغرب لا يناسب الأدب العربي بالضرورة.

لقد ثار شعراء الحداثة على اللغة فلم يقفوا عند حد استعمال الأفعال والكلمات العامية في أشعارهم بل حاولوا استخدام وسيلة عامية، وإن كانت هذه الوسيلة قد سبق استخدامها لدى بعض القبائل العربية، وذكرها بعض النحاة وفقهاء اللغة[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٦١٨ـ ٦١٩.

(٢) وهي وسيلة لا تجيزها قواعد النحو العربي مثل إدخال «أل» الموصولة (أل الطائية) على الفعل كقول الشاعر : «وهو من الشواهد الشاذة من الشعر القديم»

ما أنت بالحكم الترضى حكومته ولا الأصيل ولا ذو الرأي والجدل

ودخلت (أل) على المنادى في قول الشاعر :

فيا الغلامان اللذان فرا إياكما أن تعقبانا شرا

استخدمها : سعيد عقل، ثم يوسف الخال، والشاعر الإسرائيلي أنطون شماس، ثم الشاعر السوري نزار قباني. وادعوا في ذلك أن استخدامهم «أل» الموصولة (الطائية) على هذا النحو مكنهم من استغلال خاصية من أكثر خواص العامية شيوعا، وهي خاصية تضفي حيوية على الكلام، وتجعل الشعر أقرب إلى لغة الحياة اليومية، ثم أنها تضيف عنصري السرعة والحركة إلى التعبير، وتفتح دروبا جديدة من التعبير تعتمد على براعة الشاعر في استخدامها، والسبب هو الإبهام باستمرار الحركة وتجسيدها بصوت الحرفين.

ومن ذلك قول «نازك الملائكة» :

ليس إلا اللاشيء يصدم شوقي ويذيب الأحلام جزءا فجزءا
الفراغ، الفراغ يقتلني أو اه لو كان للوجود وجود
آه لو لم تحل مواقع أقدامي امتدادا حدوده اللاحدودا

وهذا الشاعر «البياتي» تتوالى عنده «أل التعريف» فيقول :

مدينتي استباحها الغجر
مدينتي أهلكها الضجر.
مدينتي، القمر
يخاف من بيوتها المنفوخة البطون
يخاف من عيون
حاكمها الشرير
الميت الضمير
لكنه يحب في أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء ! ..[1]

وفي قصيدة «هيهات» أدخل «ياء النداء على الضمير «أنت» :

يا أنت، يا طريدة الأبواب
عيناك من تراب
قلبك من خشب. . . .[2]

وبهذا التجديد اللغوي الثائر على القواعد والأعراف المتوارثة في

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، مدينتي والغجر، ص ١٤٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

التعبير شاع استعمال الاسم وكثر كثرة استعمال المضارع، حيث تتدفق في الاسم صفة الشمول أو الكلية في القصيدة لأن الاسم وحده هو الذي يتجرد من الزمن، فيستطيع الشاعر أن يوحد فيه بين الماضي والحاضر والمستقبل أما المضارع فيفيد الحضور المستمر والمتجدد. والفعل الماضي وفعل الأمر يكادان يتواريان خلف ركام من الفعال المضارعة التي تملأ الأشعار الحديثة.

ويلعب الفعل دور المولد الإيقاعي الأساسي حيث تلتقي عنده جميع عناصر البنية، فيسحب عليها خصوصياته ثم يوحد بينها بما يمتلكه من وظائف عديدة منها :

١ ـ تواصل ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية بترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات.

٢ ـ يقوم الفعل بالنفاذ إلى دواخل العلاقات التي حددها سابقا ورصد الفروقات القائمة بينها ويكيف حضوره بتوالد ذاتي فيستدعي أفعالا تتوافق معه من حيث الصيغة، وتختلف عنه من حيث الدلالة اختلافا طفيفا.

٣ ـ يقوم الفعل بإبراز التناقضات فيرد دائما مقترنا بنقيضه[(١)].

ولقد كثر استعمال صيغ الماضي في الفعل عند السياب، فاستخدم الفعل (دس وكف) في جملة الشرط وجاء بجواب الشرط (خلَف) حيث فقدت دلالتها على الزمن الماضي وعبرت عن زمان مستقبل.

ونجد أن هذا التعبير بالصيغ عن حقائق وقعت وتقع الآن وستقع بشكل مؤكد . . . ويكثر في هذا النمط الذي يسوقه السياب في قوله :

إن دس تحت الترب جثمانه وكف قلب بين طياته !

---

(١) محمد لطفي السيد، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص ١١٩

خلَف قلبا بين أشعاره! يسمع من في الأرض دقاته[1]!

وهو هنا يصور حالة شاعر أودى به اليأس فأخذ يندب الزمن الذي يحياه، ويأخذ السياب على الشاعر وقوعه تحت هذا الأثر.

وكذلك نرى في قول «البياتي» مثل ذلك :

ما عبقر الفنان إلا قلبه فإذا قضى جفت منابع عبقر..[2]

وقول نازك الملائكة :

فإذا حادت القلوب عن الخير علا صوت ذلك الجبار..[3]

فالزمن هنا زمن دال على الاستمرار ... تدور في إطاره حقيقة تقع في كل زمان : فصوت الجبار «الضمير» يعلو كلما حادت القلوب عن الخير، ويهدأ كلما اقتربت منه.

كل ذلك يقع في إطار التعليق الشرطي، وإن كل صيغة فعلية (فعل، يفعل، افعل) تعبر عن خصائص زمنية وحديثة[4].

أما الأستاذ عباس حسن فيرى أن الفعلين حين يكونا ماضيين لفظا، يجزمان محلا ... ولهذا الجزم المحلي آثاره في التوابع كالعطف والبدل وغيرها.

وتورد الشاعرة «نازك» أحداثا في زمن متنوع : دون الدلالة على زمن معين، وإنما على أحداث جرت مجرى العادة :

من رآها استحال صخرا أصما ميت الحس، خادر الأعضاء..[5]

وكقول «البياتي» :

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٢٣.

(٢) البياتي، المجموعة الشعرية الكاملة، ١ / ٥٧

(٣) المصدر نفسه، ١/ ٨٨

(٤) مالك يوسف المطلبي، السياب ونازك والبياتي : دراسة لغوية، ١٥٥

(٥) نازك الملائكة، المجموعة الكاملة، ١ / ٢٧٣.

من راح في النوم سلا الماضي ....[1]

أما عند «السياب» فوردت صورة الشرط في جملته الفعلية، فعلها ماض، وجواب الشرط بجملة فعلية فعلها ماض كما يلي :

بالأمس، إذ كانت بصيرة

كان الزبائن بالمئات . . .

حيث جعل الأداة «إذ» تؤدي وظيفة التعليق الشرطي وليست ظرفا لحصول الإخبار في الماضي.

الشاعر يريد أن يعلق أحداثا على أحداث جرت في الزمن الماضي بقرائن : (الأمس، كانت، كان)، ولا يريد الإخبار عن قضية حدثت، فقد ترتب على كون المومس مبصرة بالأمس أن يكون لها مئات الزبائن، أما الآن وقد عميت فصاروا «يتجنبون لقاءها».

فيخلفوها وحدها

إذ يعلمون بأنها عمياء . . . .[2]

فهذا مترتب على هذا.

وفي صورة أخرى نرى شعراء الحداثة وقد نظموا أشعارهم على منوال النسيج الذي انتظم الشعر العربي في أقدم صوره.

تقول «نازك الملائكة» :

فإن تبك تستبك جدرانها   يرد عليك السكون الرهيب ..[3]

استعارت أسماء الأماكن من قصائد جاهلية فقالت :

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٨١.

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/ ٢٨١.

(٣) نازك، المجموعة الكاملة، ٢ / ١٠٤٧.

«من الجزع - من قلب سقط اللوى - ووادي الغمار - وبرقة ثهمد»

ويشير هذا التحول الشرطي الإفادة من خصائص صيغ المضارع الزمنية والحديثة مع تفادي المتطلبات الإعرابية بتفادي استخدام أدوات الشرط الجازمة.

ويقول «البياتي» أيضا :

وعندما تختفين تنطفئ النار . . . . . .[1]

ويقول «السياب» :

حينما يزهر التوت والبرتقال

حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال

حين تخضر عشبا يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاها

يلبس الدفء قلبي

فيجري دمي في ثراها . . . . . .[2]

يتسرب الانفعال إلى التركيب اللغوي ذاته فيستمد الشاعر من تخيله الواسع هذه الاستعارات، فينمي مقطعه في إطار انفعالي من تخيل طبيعة مقفرة إلى عشب أخضر وليل مخضر.

ونلمح هذا الانفعال في قول الشاعرة «نازك» في المدينة الفاضلة :

وحين أموت، أموت وقلبي

على موعد مع يوتيبيا ..

وفي قصيدة نازك (حصاد المصادفات) القائمة على التوسع في جملتي

---

(١) البياتي، الأعمال الكاملة، ص ٢٤٦.

(٢) الأعمال الكاملة، المسيح بعد الصلب، ص ٢٤٦

الشرط وجوابه نلحظ صورة شرطية واحدة، وتكرار أداة الشرط بلفظها أو بلفظ أداة ترادفها، ثم عدم وجود رابط بين جملتي الشرط وجوابه برغم هذا التوسع، فتقول:

حينما يرقد الهوى ميتا فوق تراب الأيام والأعوام

وتعود الذكرى ..... وتموت الألوان .... ويذيع الفراغ أغنية الجدب ...

حينما يصبح الهوى قصة كانت ومرت بالكون منذ عصور

عشعش الصمت ...... وطوى نبضها الضباب ......

وخمود الفراغ لف صداها

وتحس العيون ...... لم تعد في أهدابها خلجة ...[1]

إن مواد الشاعر لغته، ومعاناته أو مكابدته اللغة لا تقتصر على الألفاظ ولكنها تمتد إلى الدلالات النحوية، وأن كل ما يفعله الشاعر في ألفاظ اللغة هو أن يقيم بينها علاقات يتوخى فيها معاني النحو التي تحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب وبين نظم ونظم.

والواقع أن فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى المتعدد هو جزء أساسي من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها. فنظام الكلمات ونوع الترابط والانفصال بين العبارات والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانيات اللغة وقدرتها على الإبداع والخلق[2].

إن الحدث الشعري كما يراه النقاد يتم في تركيب عمليتين متواليتين

---

(١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص: ٤٨.

(٢) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص ٢١٤

زمنيا ومتطابقتين وظيفيا وهما اختيار الشاعر مفرداته من رصيده المعجمي المخزون في ذهنه ثم تركيب المفردات وفق مقتضيات النحو من جهة ووفق مقادير الانزياح التي تسمح بها سنن اللغة من جهة ثانية ولكي يحقق التوازن.

والشعر الحديث له لغته التي اكتسبت طرافة وجدة ودلالات جديدة لألفاظ قديمة توسعوا في مجازاتها وأوغلوا في رمزيتها، والشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة وهو الذي يمد الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها ... كقول الشاعرة نازك : «حفظ الشعر اللغة في مختلف العصور وظل الشعر مادة لغوية جليلة القدر وقد استقل الشعر بهذه الميزة عن النثر».

ولقد شحن شعراء الحداثة الكلمات بطاقات جديدة متحدين الأعراف اللغوية بإهمالهم قواعد النحو وفقه اللغة وعدم مبالاتهم بالتراكيب وامتناعهم وضع إشارات الفصل والتنقيط، وغياب أدوات العطف، وكذلك تنضيد الكتابة والتوزيع في الشعر.

كما استعانوا بأشكال عديدة للتنقيط والفصل من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيع أوصالها، يعكسون بذلك مدى تمزق المجتمع داخليا وخارجيا بتأثير الشعراء الغربيين[١].

وأخطر ما لجأ إليه شعراء الحداثة هو حذف الفعل الرئيس وولادة الجملة الفوضوية التي عرفت بالدادائية والسريالية، فتجد جملا مفككة

---

(١) [استثمر البياتي هذه التقنية الكتابية في قصائده]

واستعملوا الكلمة الجامدة كما لو كانت مشتقة، واستفادوا من الاستعمال اللغوي العامي لتفادي اللواحق الثانوية (كأسماء الإشارة والأسماء الموصولة) فبدلا من قول :

(الواحة التي هناك) يفضلون قول : (الواحة الهناك)

وتراجع الفعل لديهم بينما سادت الجملة الاسمية وشبه الجملة مطالع قصائدهم، وقد أوردنا أمثلة على ذلك ..[راجع ص ٢٦، ٢٧].

مجزأة لإحداث تأثير صوتي على متلقي القصيدة كما في «أنشودة المطر» دون أن تكون لهيئة الكلمة أيما دلالة، وما هي إلا نتاج تقليد عمدي مبالغ فيه على حد قول الأستاذ كمال خير بيك.

كما سعى الشعراء إلى إنهاك العبارة الشعرية بتفكيكها إلى مقاطع انفجارية عصية على القبض أو بإغراقها في النص ؛ فاقتادوا الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية، وذلك بتأثير الأدب الأجنبي واللغة العامية الدارجة التي غزت النتاج الشعري الحداثي.

ومما يعزز التدليل على همَ الشاعر المعاصر هو استخدامه اللغة المحكية ؛ مما يدفعه إلى نقض ما يدعوه «جاك بيرك» باللغة المهيبة وأنماطها التعبيرية المعقدة[1].

ويؤكد الدكتور «كمال خير الدين بك» على اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات :

١ : **الكلمات الميتة أو الوعرة** التي وصفها يوسف الخال بأنها «باهتة» ومصابة بفقر الدم وهي التي كفت عن الورود في اللغة الأدبية الحية، وقد استشهد بقصيدة «كبرياء» للشاعرة نازك الملائكة :

لا تسلني عن سر أدمعي الحرّ ى فبعض الأسرار يأبى الوضوحا

. . . . تؤثر الظل والظلام ارتياعا من ضياء يبوح بالأسرار

. . . . لو رأتها ماذا ترى ؟ كل شيء مغرق خلف داكنات الستور . .[2]

وأحصى عشرين كلمة تم هجرانها في الشعر الحديث مثل : (حرى، ارتياع، يبوح، وديع، داكن)، واستبدل الشعراء المحدثون هذه الكلمات (حارة أو ساخنة)، (الخوف أو الرعب)، (أسود أو مظلم أو معتم).

---

(١) لوسوي، في مقدمة لأنطولوجيا الأدب العربي، ص ٩.
(٢) نازك، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٢٩.

٢ : **الكلمات المفخمة والرنانة** ذات الطابع الخطابي لإثارة الاحتدام العاطفي.

٣: **الكلمات الرومانطيقية** أو الهامسة والاستحضارية التي تولد بتضافرها مناخا من المبالغات العاطفية التي تفتقر إلى الصدق أحيانا، ولهذا يفضل الشاعر الحديث الابتعاد عنها والاحتراس بقدر الإمكان من استخدام مرادفات قديمة لكلمات متداولة شائعة.

أما الجوانب الإيجابية فمنها :

١ : المفردات الدارجة أو الواقعية وهي كلمات تتمتع بمرجع اشتقاقي كلاسيكي، فمقابل كلمة

(رقاد) لدى نازك الملائكة يختار الشاعر الحديث كلمة (نوم واشتقاقاتها).

٢ : الكلمات المبتذلة، وقد لوحظ نزوع عارم لاستخدام مفردات اتسمت بالصفاقة، كالمفردات

الشعبية اليومية، أو تسمية الأشياء بأسمائها ؛ فيستعملون كلمات تخرق حرمات الماضي، وتعتبر نابية أو فاحشة ممجوجة مثل : ضاجع، قفا، بال، خصي، فرج، وقد سقنا أدلة من أشعارهم على ذلك.

إلا أن الشاعر عبد الوهاب البياتي كان أكثرهم استخداما لمثل هذه المفردات، كالنعال، والذئاب، والبغي، والبصق، ويقل استخدامها عند السياب قياسا بالبياتي وتندر أو تكاد لا تجد مثل هذه المفردات عند نازك الملائكة.

والشاعر قد يعبر بكلمات (فظة) لا تشكل مساسا بالحياء والأخلاق العامة، إلا أنها تشكل خرقا للطهر في التعبير الشعري.

٣: مفردات جديدة تشمل مختلف أجزاء الخطاب (الفعل، الاسم، الصفة، الظرف، حروف التعجب، وغيرها ذات أصول في اللغة الكلاسيكية، وأخرى ليس لها أصل في القاموس العربي ناتجة عن تبني مفردات أجنبية بحسب شكلها أو بعد تعريبها أو مستعارة من اللهجات المحلية.

٤: كلمات جددت أو أعيد إحياؤها كانت قائمة في العربية وتستخدم من قبل، وتتجلى فيها خصوصية التوليد الشعري الحديث[١].

وقد أحصى الأستاذ خير الدين بك بعض المفردات على النحو التالي:

- الفراغ = العدم الخراب، اليباب، العقم، الحطام، الجليد، الضفادع، الجماجم، الجدب، الذباب.

- الشك والقلق والضجر والعجز:

الحيرة، المعاناة، الأنياب، الذئاب، الوحوش، الغول، القرف، الجدار، السد السرداب، الأعمى والأخرس، الأصم والعبيد.

- السفر، الهروب والبحث عن الحقيقة أو الخلاص الهرب، الاغتراب، الإبحار، الشراع، الجناح، الطريق، الدرب، القطار.

- الاستسلام والحزن واليأس والفشل أو العبث

---

(١) مثال ذلك: كلمة (الفراغ) كانت محدودة بدلالتها الفيزيائية أو بإلماحها إلى «أوقات الفراغ» ولكنها في الشعر الحديث اكتسبت أبعادا نفسية وفلسفية واجتماعية وحضارية، وقد استبدلت بكلمات قريبة منها مثل: «الخراب»، وباتت تنزع في القاموس الشعري الجديد إلى وصف الفراغ الذي يحيط بالشاعر أو التعبير عن شعوره بالخواء الداخلي الذي يعانيه ويكابده. حركية الحداثة: د. خير الدين بك. ص ١٣٩].

كآبة، سدى، اللاجدوى، اللامكان، السقوط، السرطان، التيه، الرماد، الصدى، المرثية.

ـ التطهير والتحدي، الرفض، الخصب والرجاء : الطهارة، الماء، النار، البحر، العري، العذرية، البكارة، الصلاة، الطين، الولادة، الفجر، النهار، الضياء، النور، النبع، الميناء، المرفأ، النافذة، الأجراس.

وهناك بيئات شعرية اجتماعية متباينة في العراق، فبيئة السياب بيئة ريفية محافظة جعلت من السياب شاعرا رومانسيا بطبعه ووضعه، رومانسية برجوازية صغيرة، وظل محافظا على حرمة التراث وسمح لنفسه أن يتجاوز تقاليد العمود الشعري العربي، ولكنه ظل وفيا للتراث فلم يتجاوزه أبدا «كما أكد ذلك صديق السياب محيي الدين إسماعيل»[١].

وبانتقال السياب على بيئة المدينة بغداد التي تتسع لكل أطياف القيم والمبادئ والثقافات المتعددة طرأ على لغة الشاعر شيئا من التأثر بأجواء المدينة الصاخبة بكل ألوان الحضارة والثقافة والتطور.

وكانت بغداد العاصمة بيئة الشاعر البياتي تشهد مدا يساريا، ومزيجا من الأعراف والعادات وتباين الثقافات تسمح له بأن يذكر ما يشاء من مفردات تجتذبها أجواء المدينة ككلمة «قواد أو اللوطي، يبصق» كما وردت عند البياتي في قوله :

«رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن

...... مكبلا يبصق في عيونه : الشرطي

واللوطي

(١) مقدمة الأعمال الكاملة، بقلم ناجي علوش، ص ٧.

والقواد» ...[1]

ويربأ السياب بنفسه أن يذكر كلمات مثل «الذباب، الضفادع، الجرذان» أو كلمات مثل «المخانيث، البصاق، الخصي».

ومن البيئة العراقية استوحى كل من البياتي ونازك والسياب آمالهم وآلامهم من شجرة الدفلى، التي تعكس الجمال والأمل وما تخبئه من سم زعاف.

وكما أن اللغة الشخصية للشاعر تتأثر ببيئته فإن بيئة «نازك الملائكة» لا تسمح لها بذكر ما ورد في أشعار السياب أو البياتي، فكل شاعر لديه معجم شعري خاص به يكرر ألفاظا يتكئ عليها في أكثر قصائده، وكذلك انتقال الشاعرة من حالة الشرك والكفر إلى الإيمان نجد مفردات لغتها قد طرأ عليها التغيير فألبستها ثوبا من الإيمان بمسحة دينية خالصة.

والتكرار ليس له صلة بالمعجم الخاص للشاعر بل هو سمة الثورة اللغوية الجديدة التي تحاول الخروج على الأعراف اللغوية الجارية، فكان من التكرار ما هو إيجابي يغذي حركة النص موسيقيا وتصويريا كما في أنشودة للمطر «للسياب» عندما يكرر «المطر» أو تكرار البيت، أو التحول التجريدي مع الشكل الرأسي للتكرار لدى البياتي في رحلته داخل الذات[2].

ومنها :

١ : إضافة الكلمة إلى مثيلتها

٢ : التوكيد اللفظي

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، عيون الكلاب الميتة، ص ٤٠٤

(٢) كما في شعر البياتي في تحول المدينة (بيروت) من واقعها المادي إلى كائن مجرد في قصيدة «الرحيل إلى مدن العشق»

٣ : العطف التوكيدي

٤ : العطف التتابعي

٥ : الجمع بين المذكر ومؤنثه

٦ : تكرار الحروف والأدوات

٧ : تكرار عبارة كاملة[(١)].

وفي قصيدة «الرحيل إلى مدن العشق» يكرر البياتي الفعل «رحل» لما يضفه التكرار من موسيقى وإيقاع تصويري لخلجات النفس وآلامها فيقول :

رحلت عين الشمس

رحلت مولاتي

رحل البحر الأبيض

رحلت بيروت

رحل الشارع والمقهى

رحل الغجري ـ المطر ـ السحب ـ الكلمات ـ الضحك ـ النور ـ النار

عادوا للوطن ـ المنفى ..[(٢)]

وتطورت المفاهيم بتطور العصر، وتطورت معها الأذواق والاهتمامات حين لم يعد يهم الدارسين ما كان يهم ابن جني مثلا في البحث عن معنى كل حرف وظف في كلمة من الكلمات في مجال اللفظ والمعنى، وإنما تجاوزت أنظارهم ذلك إلى آفاق أرحب حيث أصبحت «اللفظة المختارة تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة

---

(١) راجع هذا البحث ص ١٣.

(٢) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٥٤٢

الحافة. فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلول، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله»[1] ..

ومن هنا يلجأ الأديب ـ بعد الخروج من الدلالية المعجمية الميتة ـ إلى الولوج في عالم الدلالة الشعرية هذا العالم الذي ليس له حدود، فيكتسب اللفظ معاني جديدة ولم يعد يعني لغته الأولى .. لقد انزاح عن مستواه واكتسب في هذا التركيب الشعري دلالة أخرى، أنتج لغة أخرى[2].

ويرى النقاد المعاصرون أن الانزياح «التجاوز» في اللغة الشعرية يركز على شعرية النص بعيدا عن العوامل النفسية والاجتماعية التي أنتجته، والتأكيد على وحدة الشكل والمضمون، ودعوا إلى انزياح الشكل لتحقيق الشعرية بحيث يرتكب الشاعر هدما مقصودا للمعايير والأنظمة اللغوية لكي يخرج عن الاستعمال المألوف للغة.

وتعدى الانزياح إلى هياكل دلالات اللغة ويدرس النص على محورين :

١ : التوزيع «التعاقب» : وهو دراسة ما يغيره الشاعر من العناصر ويبادلها المواقع في السلسلة التركيبية للغة بحيث تتجاوز المعروف وتنزاح عن المألوف لخدمة الشعرية التي ينشدها. ومثال ذلك التقديم والتأخير، وتحطيم النحو.

٢ : الاختيار «الاستبدال» : لكل شاعر معجمه المخزون يختار ألفاظا ينتقيها من رصيده المعجمي فلا ينغلق على معجم خاص به ؛ لكيلا يحتاج

---

(١) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص : ٨٦].

(٢) نور الهدى لوشن، علم الدلالة : دراسة وتطبيق، ص : ٩٣، عن : يمني العيد، في معرفة النص، ص : ١٤٣. وعبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص : ٤٦. واينو، مراهنات (دراسة الدلالات اللغوية). ص : ١٨٠.

الدارس إلى الإلمام بهذه المعاجم منفردة ثم النظر إليها كليا في مرحلة تالية حتى يتحقق له التصور الشمولي لحركة الإبداع، ولا يتم له ذلك إلا بوعي منه حتى يحقق الشعرية فينزاح عن مألوف الألفاظ ويستبدلها بأخرى لها قابلة للاستعاضة.

إن الانزياح في اللغة يكمن في المفاجأة «خيبة انتظار القارئ» الذي ألف تركيبا لغويا تروض له ذهنه مسبقا بفعل المعايير النحوية والدلالية فيفاجأ بنمط جديد لم يكن ينتظره مما يجعل المفاجأة تفعل فعلها في نفسه فيشعر بالواقع اللذيذ أو السقيم.

ويرى النقاد أن عملية «التكثيف» للمفردة الشعرية بتكثيف مدلولاتها خدمة لذاتها كدالة، وهي تعمل خارج أي مدلول مفترض، لذلك فهي مفتوحة على احتمالات دلالية شتى، لكنها ما تلبث أن تفقد خاصيتها لتتحول إلى نظام رمزي ذي المدلول الواحد.

وسبيل الشاعر الجيد إلى تقنية التكثيف اللغوي يكمن في ابتعاده عن التصريح واقترابه من التضمين فيشحن دلالاته بأكبر طاقة إيحائية بعيدا عن الفظاظة والغلظة، وقريبا من الشفافية ذات الثراء الفاحش بالمدلولات[(١)].

وظلت لغة الشعر الحديث عند رواد الشعر العراقي تتفاوت ما بين شد وجذب، وصارت أبعد في علاقاتها، وراح المجاز يوغل فيها، وانبهمت الدلالة حتى يكون الغياب مكونا لغويا وفنيا ورؤيويا عقائديا يجسد العالم الآخر عند السياب فهو جريء في ألفاظه يصوغ اللفظة ويقذف بها ويترك صاحبه القارئ يقتنص معناها مما يقدر عليه، بينما تلجأ نازك الملائكة إلى التجديد معتمدة الموروث القديم أساسا لا يمكن تجاوزه أو نسيانه،

---

(١) علي عايد الحسين، لغة الشعر المعاصر، المفردة بين رؤية الناقد ورؤيا الشاعر، اتجاهات ثقافية. ص : ١٧ (الوطن القطرية).

فسادت أشعارها رنات الحزن المتشائمة التي تشي بنوع من العزلة الروحية والاستغراق في التفكير الذاتي المنطوي. وانتشر مشاعر الحزن في لغة الشعر العربي الحديث ووصل قمته المأساوية في إحساس بدر شاكر السياب بالموت. ويفيد البياتي من كلمات السياب ومن رموزه بعد أن كانت الحرية عند البياتي هي أساس أيدلوجيته الفكرية، فاستحضر في لغته صوت المتنبي أو الخيام وأصبحت الشخصية صوتا له من خلال البعد التاريخي حتى حلت أرواح الشخصيات فيه فأصبحت هي البياتي.

ومن الملاحظ في شعر الحداثة أن له طبيعة الاختيار في نقل اللغة من المحسوس إلى المجرد ؛ لتصل في نهاية المطاف إلى التجريدية وتسبح في أفق رحيب يسكن العمق الذهني والنفسي كما أشرنا إلى ذلك من قبل في شعر عبد الوهاب البياتي.

وسيظل موضوع اللغة في عملية الإبداع الأدبي شاغل النقاد الأول، فاللغة عندما تبنى وتركب في إطار تكوين أدبي متكامل ؛ تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية. واللغة بهذه الكفاءة هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع، حيث لا تطيب الإقامة للغة إلا في أوردة وقنوات الشعراء فيستبدلون دوراتهم الدموية بدورتها وتحل فيهم بعد أن يكون كل منهما قد غسل الآخر ونقاه من الشوائب وتطهر بجمره ومائه[١]..

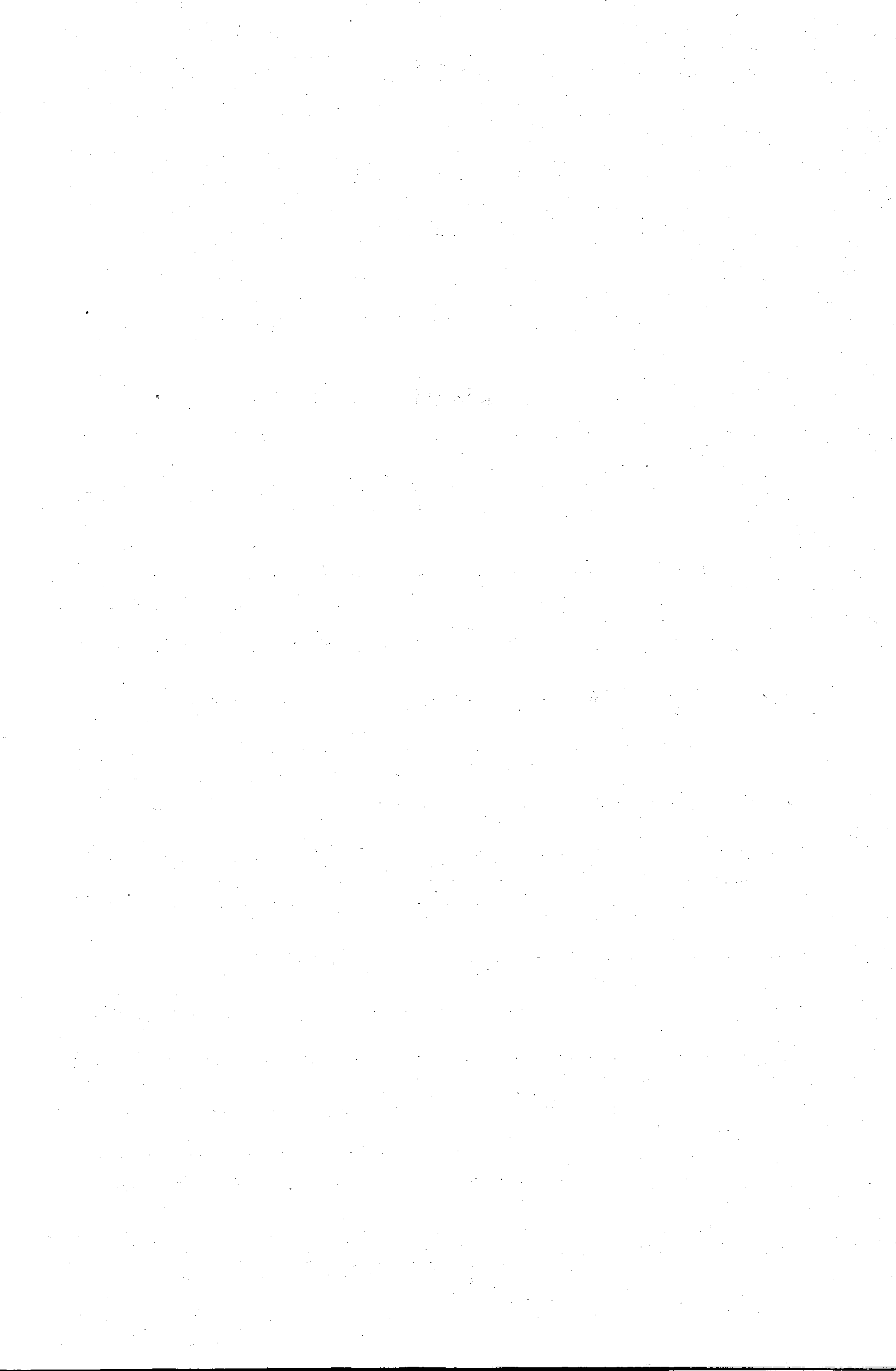
---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧.



الباب السادس

عمود الشعر عند السياب ونازك والبياتي



أوزان الشعر الحر

لابد للشعر من التطور في الأمم الحية كغيره من الفنون، «وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا، فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحا»[1].

لقد ألفت المجتمعات الإنسانية منذ فجر التاريخ وعبر غابر الأزمان أن تقابل التجديد في كثير من الريبة والحذر بل والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد شد وجذب، ورفض طويل ومقاومة شرسة.

أما المجددون فتراهم ثائرين ساخطين على هذا التردد وهذه الريبة تجاه شعرهم الجديد، كيف لا وقد أتوا بما لم يأت به السابقون.

إن هذا التحفظ ليس بالأمر الغريب على المجتمع، بل هو صوت الأصالة في شخصية الأمة التي تربا بنفسها أن ينهار تراثها الأصيل إزاء كل فكرة جديدة أو ضيف وافد يقرع أبوابها.

وبرغم ركود المخيلة العربية قرونا طويلة إلا أن الربع الأول من القرن الماضي رأى تجددا في الشعر، هذا من حيث الموضوعات، أما في الربع الثاني فقد انتبه الشعراء إلى المعاني والأساليب، وأخذوا يسيرون في اتجاه المفهوم الأوروبي الذي يرى أن الأدب لا تتجزأ فيه الصورة

---

(١) نازك الملائكة، «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر»، آداب ١٩٥٨م. ص٦.

الشعرية عن الشكل الكلي في الأسلوب، ومن هنا اتجه الشعر الحديث في معركته مع الشعر المأثور نحو الواقع وتصوير الحياة بجرأة وحماسة.

وبدأت المحاولات الجديدة تجد لها موضع قدم في الساحة الأدبية، تجسد مفهومها الثوري تجاه الأشكال التقليدية للشعر القديم، لقيت في أول الأمر شيئا من الانكماش والجمود ورد الفعل حين انبثقت أول مرة من رحم العراق ١٩٤٩، كحركة شعرية واضحة المعالم، حتى عدها الجمهور بدعة سيئة تهدف إلى هدم الشعر العربي وتمزيق أوصاله.

إن الحملات المضادة للشعر العربي الحديث أكثر من أن تعد، وقد أسهم فيها كثير من الكتاب وخلفت تراثا نقديا واسعا، وفي نموذج يصور هذه الحملات على الشعر الحر ما ورد في مؤتمر الدورة الثانية والأربعين ل (مجمع اللغة العربية في القاهرة) بعنوان : «الشعر الحر ومكانه من الشعر العربي» للدكتور عبد الرازق محي الدين.

إن حركة الشعر الحر بثورتها ضد الأشكال التقليدية للشعر الكلاسيكي، عمدت إلى استخدام أنماطا معينة من الإيقاعات، وبالتالي بحور شعرية سريعة وبسيطة بحيث تكون مؤثرة في السامع ولا تحتمل تعقيد القصيدة الكلاسيكية في المعنى والمبنى.

ولقد أفادت حركة الشعر الحر من علم العروض القديم، استعانت به ولكنها عملت جاهدة على إقامة القصيدة العربية على «التفعيلة» بدلا من الشطر، وسعت إلى إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة وتقصيرها.

ولما كانت البحور الشعرية تحوي أكثر من إيقاع أو تفعيلة، فقد اقتصر الأمر عند رواد الشعر الحديث على البحور الصافية التي تعتمد على تفعيلة واحدة واللجوء إلى بعض التشكيلات الوزنية المتعددة، إضافة إلى

استخدام مجزوءات البحور ومنهوكها، وفي بعض الأحيان مشطورها، فكان الشاعر يستخدم الإيقاع القريب من إيقاعه الذاتي الأقرب إلى نفسه[1].

ونظرا لانتفاء «الترابط الحركي»[2] مع الإيقاع الداخلي للشاعر الحديث، مما اضطرهم إلى استخدام البحور القصيرة والأكثر إيقاعا وشيوعا، وكذلك الأوزان البسيطة التي يستطيع الشاعر بث مكنونات نفسه، والتعبير عما يجول في خاطره كما فعلت الشاعرة نازك في شعر التفعيلة:

يداك للمس النجوم	فعول، فعولن، فعول
ونسج الغيوم	فعولن، فعول
يداك لجمع الظلال	
وتشييد يوتوبيا في الرمال	

وقولها في الشكل التقليدي:

يداك للمس النجوم الوضاء	ونسج الغمائم ملء السماء.
// ه / //ه/ه //ه/ه //ه/	//ه/ه //ه/ //ه/ه //ه/
فعول، فعولن، فعولن، فعول	فعولن، فعول، فعولن، فعول

فرأت الشاعرة أن الأوزان قد كبلت الشاعر، واضطرته للتكرار

---

(١) استُخدمت الأنماط القريبة من إيقاع الشاعر الذاتي في البدايات عند رواد الشعر مثل: بحر المحدث والهزج والرجز والكامل.

(٢) المقصود بالترابط الحركي «عملية الإنشاد» وحالة الشاعر وحركته سواء في المعركة أو على الفرس أو في الصحراء بينما الشاعر الحديث تنتابه الحالة الشعورية وهو جالس في بيته أو مكتبه.

والجمود، واللجوء إلى الحشو والزيادة، كما رأت قيدا فنيا في القافية أيضا، وتقول :

«أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا ، فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة، ألم نلصق «الوضاء» بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة «الغيوم» إلى مرادفتها الثقيلة «الغمائم» وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة «ملء السماء» التي رقعنا بها المعنى وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟

هذا كله إذا نحن اخترنا الوزن المتقارب، أما إذا اخترنا الطويل مثلا فالبلية أعمق وأمر، إذ ذاك تطول العكازات وتتسع الرقع وينكمش المعنى انكماشا مهينا ، فنقول مثلا :

يداك للمس النجم أو نسج غيمة يسيرَها الإعصار في كل مشرق

ليلاحظ القارئ بلادة التعبير، وتقلص المعنى، وأين هذا من:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم .؟

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الستة الثابتة يضطر الشاعر فيه إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة

السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، في حين يمكنه الوقوف حيث يشاء»[1].

وطبقت ما ترى على صياغتين شعريتين من شعرها، وبينت ميزة فن التفعيلة من تجنب الزيادة والحشو، كما في زيادة كلمة (الوضاء)، و(وملء السماء) حتى يستقيم لها الوزن على نظام الشطرين في تام المتقارب «فعولن» ثماني مرات.

إن الشعر العمودي لا يسمح بإسقاط تفعيلة من أحد الأبيات، ولا يستطيع الشاعر أن يكرر فيه كلمة القافية ؛ فإن ذلك من شأنه أن يعد عيبا، حتى أن الشاعر لا يتمكن من رسم معناه على هذه الصورة.

وهذا التكرار والحذف له مدلوله ووظيفته ومغزاه في الشعر الحر، يقول السياب في قصيدة «أنشودة المطر» :

أصيح بالخليج : «يا خليج»

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى !»

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

«يا خليج

يا واهب المحار والردى ..»[2]

عند قراءة الأبيات في صورتها الأولى نجد الصورة واضحة جلية في آمال الشاعر المتمثلة في اللؤلؤ بمدلوله وإيحائه الأساسي في تركيب المعنى، ولكن عند قراءة الأسطر الأخيرة نرى أن الخليج لا يمنح

---

(١) ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، ج ٢ ص ١١ - ١٥.

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج/١ ص ٢٥٥.

الشـاعر الأمل المنشود والمراد الذي توقعه من الخليج من خلال «رجع الصدى» الذي أنبأ بحسرة وخيبة أمل ؛ فاختفت كلمة «اللؤلؤ» التي توحي بالأمل، وجاءت كلمتا (المحار والردى) تجسيدا لخيبة الأمل والموت، وهذا ما لا يحدث ولا يمكن أن يحدث في الشعر القديم لأن الشعر العمودي لا يسمح بإسـقاط تفعيلة من أحد الأبيات، وكذلك لا يسمح بتكرار كلمة القافية حيث يعد النقاد ذلك عيبا يؤخذ به الشاعر.

وفي ظني أن الشاعر الحديث قد استفاد من ذلك واستطاع أن يقتنص هذه الميزة للتعبير عن مكنونات النفس وآمالها أو الخيبة والحسـرة دون التقيد بالوزن أو القافيــة أو أن يقف الوزن حجر عثرة في طريق تعبيره وأدائه.

وهنا لا بد من الفهم والمشاركة من القارئ لما يعنيه الشاعر من إسقاط كلمة أو تكرار أخرى، وبفقدان إيقاع موسيقي في النص يخشى على الشاعر من السقوط في الزلل فيختل الوزن وينكسر السطر الشعري، وحتى لا يفقد الشعر حسه الإيقاعي الذي هو شرط مهم في الشـعر العربي سواء كان حرا أو تقليديا عندما يتخلى الشـاعر عن النمطية ـ وهذا ليس بالأمر السهل ـ سعى إلى تعويض هذه النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها.

نظرت حركة الشعر الحر إلى العروض بعناية بالغة، مما جعل الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة من بحور الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديدا من صنع العصر، تلبية لحاجة روحية اجتماعية.

وجرى الشعر الحر على قواعد العروض العربي، وجمع بين بحوره الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك، ومثَّلت الشاعرة نازك لهذا الجمع

بقصيدة من البحر (الكامل) وهي قصيدة : «العام الجديد» من الشعر الحر، بعد أن عزلت ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك[1].

وهو أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى[2].

إن الشعر الحر لم يتخل عن الأوزان كما توهم البعض لأن أساس الوزن الشعري هو «التفعيلة» التي يعتمدها الشعر الحر ولأن معنى تخليه عنها صيرورته نثرا[3].

والشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بعدد التفعيلات في البيت الواحد، وليس من الضروري أن يكون الانسجام بين نهايات الأسطر في الشعر الحر ناتجا عن تماثلها.

فقد يوجد الانسجام بالتجاوب كما يوجد بالتماثل، وهذا الانسجام

---

(١) من قصيدة "العام الجديد":

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف
من عالم الأشباح ينكرنا البشر
ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر
ونعيش أشباحا تطوف

فعند فرز أشطر القصيدة وتجزئتها، تحصل على قصيدة من مجزوء الكامل ذي الشطرين:

يا عام لا تقرب مسا ... كننا فنحن هنا طيوف
ويفر منا الليل والـ ... ـماضي ويجهلنا القدر
متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن

واستخلصت قصيدة ثانية من المشطور:

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا ... (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)
لا حلم لا أشواق تشرق لا منا

وثالثة من المنهوك: ونعيش أشباحا تطوف
آفاق أعيننا رماد ... (متفاعلن متفاعلن)

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: ١٤٦ و١٤٧ و١٤٨.

(٣) الآداب. العدد ع/ ٨ آب ١٩٥٤.

الذي يحدث بالتجاوب يكون أقل رتابة ـ لا جمالا ـ من ذلك الذي يحدثه التماثل.

وسارت موجة الشعر الحر وظهر شعراء كثيرون اتخذوه وسيلة وغاية، ومن أشهر من عرف بهذا اللون من الرواد : نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور، وإن كان جبر إبراهيم جبرا لا يعدهم ممثلين للشعر الحر ؛ لأن الشعر عنده «يعتمد الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل.

وكُتّاب الشعر الحر عند «جبرا» هم : محمد الماغوط، وتوفيق صايغ وشخصه هو، وأن ما يكتبه هؤلاء يعد نثرا ؛ لأن الشعر يعتمد على الوزن في الأساس وإن اختلف عدد التفعيلات، وعلى القافية وإن تنوعت أشكالها[1].

وربما ترجع بدايات الشعر الحر إلى القرن الحادي عشر، حيث يعتبر «البند» أعظم إرهاص بالشعر الحر لأسباب مقنعة تراها الشاعرة نازك[2].

واختلف الباحثون في أسماء ارتبطت ببدايات الشعر الحر مثل : على أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض وغيرهم.

أما أول صاحب محاولة بدائية في الشعر الحر، هو الشاعر المهجري «نسيب عريضة» قبل عام ١٩٢٠ في ديوانه (أرواح حائرة)، وثاني محاولة جريئة في الشعر الحر وبدائيـــة أيضا هي للشاعر المصري «خليل شيبوب»

---

(١) أحمد مطلوب، فصول في الشعر، مطبعة المجمع العلمي. ص ١١٤.
(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، انظر ص ١٢ (الأسباب).

في قصيدة «الحديقة الميتة والقصر البالي» المنشورة في مجلة الرسالة عدد ٥٤٥ ديسمبر ١٩٤٣، وأول من كتب الشعر المرسل هو الأستاذ «محمد فريد أبو حديد» متأثرا بالشعر الغربي المرسل «blank verse»[١].

كان هذا من النتاج المباشر لروح العصر وتصاعد إيقاع الحياة اليومية وتماوجها، وما طرأ على المدينة من صخب وتعقيدات في العلاقات، وكان هذا الشعر يمثل ملجأ وملاذا حصينا لغالبية الشعراء من متاهات الحياة المدينية وضغوطها وعلاقاتها المعقدة والمتشعبة الكثيرة.

ولعل أكثر من أعلنوا ريادتهم للشعر الحر ولهذا اللون من الشعر الشاعرة نازك الملائكة إذ رأت أن البند أعظم إرهاص بحركة شعر التفعيلة لأنه يقوم على التفعيلة؛ ولأن أشطره غير متساوية، وقوافيه غير موحدة، على ما فيه من أخطاء عروضية وعدم اعتراف بعض النقاد به شعرا، ولهذا ترى أن شعر التفعيلة ليس حفيدا له.

رأت نازك أن قصيدتها «الكوليرا» هي باكورة هذا الشعر الجديد وأنها رائدته، وتنفي أن يكون السياب الذي تخرج في قسم اللغة الإنجليزية قد سمع بالنبر سنة ١٩٤٦ م، ولا تنكر أنها رأت قصائد حرة نشرت بالمجلات الأدبية عام ١٩٣٢ م، كما ذكر د. أحمد مطلوب من ذلك النوع قصيدة «بعد موتي» لشاعر رمز لاسمه (ب ـ ن) ووسمها بالنظم الطليق ببغداد سنة ١٩٢١ م ومنها قوله:

اتركوه لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي .. وهو دائي ودوائي

وهو إكسير شفائي

وله قلب يجافي الصيت غنجا لا لكي

---

(١) الآداب. العدد ع / ٨ آب ١٩٥٤م.

يملأ الإحساس آلاما وكي

فاتركوه إن عيشي لشبابي معطب

وحياتي

بعد موتي ......[١]

وعلقت الشاعرة نازك على ذلك بأنه أقدم نص من الشعر الحر، وعثرت نازك على كتابات لويس عوض وباكثير وأبو حديد ونموذج آخر من بواكير الشعر الحر لأبي القاسم الشابي في قصيدة أوردها الكاتب «جمال الدين الرمادي» ..[٢] ونموذج ثالث أوردته الشاعرة نازك للشاعر بديع حقي.

لم يفطن الشعراء إلى قواعد الشعر الحر في ذلك الوقت المبكر فكانت مساهماتهم فردية لم تسهم في إنشاء منهج أو طريقة، وهي بمثابة إرهاصات في مجال التجديد الشعري.

انتهت الريادة في الشعر الحر إلى نازك والسياب كرائدين لحركة الشعر الحر، يقول الأستاذ «أحمد المعداوي» :

«كانت مسألة السبق إلى الكتابة بنظام التفعيلة أهم مسألة شغلت مؤسسي الدراسة العروضية الحديثة، وقد انقسم الناس بشأنها في بادئ الأمر إلى متحزب لنازك أو متعصب للسياب»[٣].

وسجل الأستاذ «ناجي علوش» رأيه فقال : «وإذا عنى السياب النظم وعنت نازك النشر فقد يسجل لبدر سبقه في هذا المضمار إلا أنه لا يجعله معلما رائدا لأبناء جيله كـ/ نازك والبياتي وصلاح عبد الصبور..»[٤].

---

(١) قضايا الشعر المعاصر. ص ١١.

(٢) جمال الدين الرمادي، دراسات في الأدب السوداني، ص ٥٩-٦٠.

(٣) مجلة الوحدة العربية. العدد ٨٢ / ٨٣ ص ٦٣ يوليو / أغسطس ١٩٩١م.

(٤) ناجي علوش، مقدمة ديوان السياب.

وهناك من يرى أن قصيدة السياب «هل كان حبا» من الشعر الحر المختلف الأوزان والقوافي ومنها :

هل يكون الحب أني

بت عبدا للتمني

أم هو الحب اطراح الأمنيات

والتقاء الثغر بالثغر، ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير ...[١]

فكان شبه إجماع على سبق نازك في مجالي الإنشاء والنقد في حركة الشعر الحر.

كان الكلام عند العرب نثرا ولكن العرب أمة لا تكتب، والنثر لا يُحفظ ؛ فبدءوا يرتجزون حتى ظهر الشعر لأنه أقرب إلى الغناء والحفظ، وقد يرى البعض أن الرجز بأنواعه أصل للشعر الحر وله تأثير كبير وواضح عليه.

يقول شوقي ضيف : «وبذلك كان الرجز يعد كالأم الغاذية للقصائد المنظومة على تفعيلة واحدة والمزدوج القائم على ملاحظة الشطر مما سنعرض له عند الوليد بن يزيد، وأيضا فإنه يغذو المخمسات والمسمطات العباسية التي تدور أبياتها في أدوار مختومة بشطر موحد القافية بل أنه يغذو الموشحات المؤلفة على أساس الشطور المتقابلة»[٢].

---

(١) بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، هامش قصيدة «هل كان حبا»؟ ص: ٦٩.

(٢) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، مطابع دار المعارف بمصر، ١٩٧١م، ص ٣٣.

تصرف الوليد بن يزيد في أوزان الشعر فاستعمل أوزانا نادرة نظم عليها الأسبقون ومما استعمله من الأوزان ما أورده صاحب الأغاني من: المتقارب مجزوءا محذوفا:

لـي الـمـحـض مـن ودهـم ويـغـمـرهـم نـائـلـي ..[1]

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن

والمتقارب بحر سريع الإيقاع بطبعه يصلح للغناء الذي تصاحبه الحركة فإذا تقلص إلى ثلاث تفعيلات بدلا من الأربع زادت سرعته، وإذا دخل عليه الحذف خف إيقاعه، وهذه السرعة في الإيقاع بدت واضحة في الشعر الحر وفي قصيدة «يوم الطغاة الأخير» للسياب:

تقولين لي «هل رأيت النجوم

تطل على أرضنا وهي حره

لأول مرة[2] ؟

ويرجع ما طرأ على أوزان الشعر في العصر العباسي إلى ذلك الاتصال الحضاري بالأمم الأخرى وما جلبه من مجالس الغناء والقيان؛ فأدى ذلك إلى الرقة والرشاقة في الشعر العباسي، فنظم «سلم الخاسر» أبياتا من الرجز على جزء واحد (تفعيلة واحدة) يقول ابن رشيق: «ويقال إن أول من ابتدع ذلك (يعني نظم الأرجوزة على جزء واحد) [سلم الخاسر] يقول في قصيدة مدح فيها موسى الهادي[3]:

مـوسـى الـمـطـر غـيـث بـكـر ثـم انـهـمـر ألـوى الـمـرر

كـم اعـتـسـر ثـم ايـتـسـر وكـم قـدر ثـم غـفـر

---

(١) الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، ٧ / ٣٨.

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، «يوم الطغاة الأخير»، ص: ٢٠٧.

(٣) الجوهري، عروض الورقة، ص: ٤٤.

عـدل الـسـيـر بـاقـي الأثـر خـيـر وشـر نـفـع وضـر

خـيـر الـبـشـر فـرع مـضـر بـدر بـدر والـمـفـتـخـر

لـمـن غـبـر

وهذا النوع جديد في ذلك العصر لبنية البيت في الشعر العربي، وقد انتهى بتفعيلة واحدة مفردة في قوله «لمن غبر» واعتمد التفعيلة المفردة في سائر أجزاء الأرجوزة في بناء موسيقي.

ومثّل الجوهري «للموحد» بأبيات تشبه أرجوزة سلم الخاسر بقوله في الأرجوزة:

طيف ألم /ه/ه//ه مستفعلن

بعد العتم /ه/ه//ه مستفعلن

بذي سلم //ه//ه متفعلن[1]

وكما تصرف الوليد بن يزيد بأوزان الشعر، خرج أبو العتاهية عن أوزان الشعر كما خرج أبو نواس وبشار وغيرهم، ونظم سلم الخاسر على بحر الرجز.

وما بحر الرجز إلا دليل يبين مدى تأثيره في حركات التجديد والخروج على الشكل والبنية القديمة لبيت الشعر العربي، واتخاذ الشعراء نظام الشطر الغربي بدلا من الشطرين ذي العروض والضرب والتماثل في الوزن ووحدة القافية، وفي ذلك يقول د. شوقي ضيف:

«وكأن وحدة الأرجوزة لم تعد البيت كما هو الشأن في القصيدة، بل أصبحت الشطر، وبذلك كان الرجز يعد الأم الغاذية للقصائد المنظومة على تفعيلة واحدة»[2].

(١) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٢) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص ٣٣.

وفي رأي يراه الأستاذ فؤاد شيخ الدين عطا[1]. أن المشطور والمنهوك والمفرد من بحر الرجز، ثلاثتها تفسر ظهور الشعر الحر، وأنه لم ينشأ دون أن تكون له جذور قديمة في تراث الشعر العربي، والرجز بحر سهل تكثر فيه الزحافات؛ ولهذا يكثر في الشعر الحر حيث تقربه من النثر وتدخله في دائرته.

وزعم آخرون أن الرجز كله ليس بشعر واحتجوا بقول الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم): «أنا النبي لا كذب، أنا ابن عبد المطلب».

وما يفسر سهولة الرجز وصلة القرابة الوشيجة التي تجمع بينه وبين النثر لكثرة زحافاته هو جريانه على ألسنة الناس، فالمنادي في السوق قائلا: «من يشتري باذنجان» يقول عروضيا: مستفعلن، مستفعلن، ومن كثرة زحافات الرجز: الخبن، الطي، الخبل والقطع.

يقول الجوهري: «ويجوز في كل جزء منه الخبل فيبقى «متعلن» وينتقل إلى «فعلتن». ويكاد بحر الرجز يغطي مساحات كثيرة من الشعر الحر وكذلك التفعيلات التي تعتمد التفعيلة المفردة كالكامل والوافر والهزج والرمل والمتقارب والمتدارك وهذه البحور التي تسميها الشاعرة نازك الملائكة بالبحور الصافية.

وفي غمرة هذا الاندفاع من ناحيتي الشكل والمضمون حفلت الفترة الأخيرة من عمر الشعر العربي ـ على قصرها ـ بما لم يحفل به تاريخه الطويل من الحركات العنيفة التي استهدفت الثورة على مفاهيمه في الأسلوب والبناء والمحتوى، وتطور الشعر وسار متعثرا متخبطا بين أواصر التقليد وعوامل التجديد. التجديد في الأداء ونوعية الموضوعات،

---

(١) فؤاد شيخ الدين عطا، الأصول الأولى للشعر الحر، رسالة ماجستير «بحث غير منشور»، ص: ١٨.

وترويض الألفاظ وابتكار الاستعارات، تجديدا من أجل الأجمل والأفضل لا تمردا كمبدأ أو شذوذا كغاية.

وكما لا يخفى على ذي لب أن الجديد وحده لا يرفع قيمة الحجارة الزائفة البراقة إلى مقام الجوهر الأصيل لمجرد أنه صنع اليوم.

إن حركة الشعر الحر إذ تعد حصيلة اجتماعية تحاول بها الأمة إعادة بناء ذهنها العريق وتراثها التليد على أساس حديث، فإن انبثاقها يرجع إلى عوامل اجتماعية منها:

أولا: نزوع الفرد العربي المعاصر إلى الهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو من الحقيقة الواقعية الصارمة، ووجد الشاعر المعاصر الأوزان العروضية القديمة تتعارض مع رغبته في التحرر بما فيها من غنائية وتزويق وجمالية وتقيد بالشطر والقافية والشاعر المعاصر يريد أن يندفع ويتحرك غايته التعبير لا الجمالية.

ثانيا: فردية الشاعر الحديث باختطاطه ورسمه لسبيل شعري جديد يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم.

ثالثا: الرغبة في الاستقلال والإبداع للتعبير عن حاجات العصر ولا يكون تبعا لامرئ القيس والمتنبي والمعري، والبحث عن مواهب كافية غير مستغلة وعن قدرات وخصائص تمنحه شخصية منفردة مميزة وقد وجد في القوالب الشعرية متنفسا للاستقلال والثورة.

رابعا: النفور من النماذج الحياتية الثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها، فالشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة لا يريد أن يلتزم بنظام الشطرين ولا أن يتقيد بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة، ولا يريد أن تكون عباراته متساوية أو مقسومة إلى قسمين متساويين.

وهذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يريد الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته عامدا إلى فوضى خلاقة تبشر بخلق جديد.

و الفكر المعاصر يكره النسب المتساوية ويضيق ذرعا بفكرة النموذج، فلا يقع على شيء من هذا حتى يحدث فيه خرقا وفوضى إرباك خارجا عن الرتابة، لأن الحياة نفسها لا تسير على نمط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في أحداثها، وإنما تجري بلا قيد.

ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير.

خامسا : ومن الدوافع الاجتماعية إيثار الأوزان الحرة وتحكيم المضمون في الشكل، وميل العصر إلى الإنشاء والبناء والنهوض، وبما أن الحركات الاجتماعية والأدبية لا تخضع إلى المنطق العقلي وإنما يتحكم فيها منطق التطور الاجتماعي ؛ فلذلك اتجه الشاعر المعاصر إلى العناية بالمضمون ومحاولة التخلص من القشور الخارجية، وبهذا يريد الشاعر أن يمنح المعاني التي يعبر عنها سطوة متحكمة دون قيد النظام القديم ذي الشطرين المتسلط على الفكر والتعبير على حد زعمهم.

إن الأدب ليس صناعة لغوية، ولا مصدر تكسب وإنما هو ضرب من الفن يشارك مع أقرانه الموسيقى والنحت والرسم في تمثيل الجانب الانفعالي من الحياة وفي التعبير عن

«وقع الجود على الوجدان».

ولعل الفارق بين الشعر العربي القديم في تناوله للتجربة وبين الشعر العامي : أن الشعر العربي شعر تلخيص يضيق دائرة التجربة ويجردها من أشخاصها ويعبر عنها تعبيرا قصيرا مركزا . . . «خير الكلام ما قل ودل».

أما الشعر العامي فهو شعر انبساطي واضح حي حافل بالصور، بينما الشعر العربي شعر يعقل التجربة، ويسلبها أروع ما فيها وهو انفعاليتها ومثاليتها ويرتبط بالدلالات القريبة للألفاظ، بينما الشعر العامي شعر حر محلق لا يلتزم مجالا عقليا.

ولقد تم البحث في مسألة التجديد وبدايات الشعر الحر على منهجين إحداهما موضوعي يهتم بالظواهر الشعرية وأسس قيامه وقواعده، والثاني تاريخي يتبع نشأة الشعر الحر منذ بواكيره إلى نهاياته شعرا ونثرا، واعتبر الأستاذ ناجي علوش في مقدمته لديوان السياب بأن المسألة ليست واضحة تماما.

ونخلص إلى القول:

إن الشعر الحر ليس بدعا من الفنون الأدبية على مر الزمن، بل هو تراكمات وتطورات لحركة الشعر من مسمطات امرئ القيس..[1]، والرباعيات...[2] والمخمس، وظهور المسدس والمسبع والمثمن...[3]، وما شاع في الأندلس من فن الموشحات الذي يقترب من الشعر الحر وإن لم يلتزم بمطلعها ولا بأغصانها وأقفالها وغيرها من القيود التي التزمتها الموشحات وهي قد خرجت خروجا سافرا على البنية القديمة

---

(١) المسمط : عبارة عن أبيات مشطورة تجمعها قافية واحدة، أو أبيات مشطورة أو منهوكة مقفاة تجمعها قافية مخالفة لازمة القصيدة.

(٢) الرباعيات : أو «الدوبيت» شاعت عند الزهاوي والحيدري، وهي تغيير القافية بعد كل أربعة أبيات وشاع ذلك حديثا عند نازك الملائكة.

(٣) المخمس : يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية جديدة.
المسدس : الذي يبنى على ستة أجزاء
المسبع : الذي يبنى على سبعة أجزاء
المثمن : الذي يبنى على ثمانية أجزاء.

للشعر العربي وخالفت أوزان العرب ولم تخضع لعروض الشعر التقليدي، وعرف البند[1] في العراق والخليج.

وظهر الشعر المرسل..[2] ثم ظهرت قصيدة النثر التي تخلصت من الوزن والقافية وقد تصدت لها الشاعرة نازك الملائكة رغم الترحيب الذي لاقته من البعض.

أما الدعوة إلى التجديد في أوزان الشعر العربي فقد كانت صدى لما تمخض عنه المذهب الرمزي في الأدب، عندما أراد الرمزيون التجديد في أوزانهم في اللغات الأوروبية والتخلص من سلطان القافية على سعة أوزانهم ورحابة قوافيهم، وما لديهم من أن الوحدة الحق هي وحدة الشعور والإحساس، ولا بد من تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة أو الشعور المختمر.

حطموا القوالب الرتيبة لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغيير العبارة وتنويع الإحساس لأن الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء، وقد هون بعض الرمزيون من قيمة القافية ونادوا بإهمالها واكتفوا بتقارب الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها.

ولعل ما قاله الدكتور طه حسين أقرب ما يكون لحقيقة الأمر عندما

---

(١) البند : لون من الشعر لا يتقيد بالقافية ووحدة البيت وإنما يجري على أساس توزيع التفعيلات، وقد يكون من الهزج أو الرمل أو يجمع بينهما، لأنهما من دائرة واحدة هي دائرة المجتلب، وتشير الشاعرة نازك إلى استعمالها لوزن «البند» الذي يتكون من وزنين هما الهزج والرمل وترى أنه كان يستعمل في الرسائل الإخوانية في العراق في القرن الحادي عشر الهجري، وأنها أول من أعاد إليه الوجود باعتباره وزنا حرا يسهل النظم عليه، وقد ينظم عليه الشاعر بالسليقة، وترى أن البند نشأ أول مرة بالسليقة وبفطرة موسيقية موهوبة كما نشأ الشعر كله في الحياة الاجتماعية.

(٢) الشعر المرسل وهو التزام البحر الواحد والتحرر من القافية. وهو ما دعا إليه توفيق البكري ونظم فيه الزهاوي.

أشار إلى أن «ابتكار الشعر الحديث والافتنان في هذا الابتكار ليس شيئا يمتاز به شعراء العرب المعاصرون عن الأمم الأخرى، وإنما هو شيء قد سبق إليه شعراء الغرب منذ وقت طويل، فشعراؤنا حين يجددون لا يبتكرون، وإنما يقلدون قوما سبقوهم وليس عليهم بأس إذا أجادوا وأحسنوا وعرفوا كيف يبلغون من نفوس معاصريهم ما بلغ شعراء الغرب من نفوس الغربيين»[1]

---

(١) مجلة الأديب، عدد مايو، ١٩٦٠م ص ٥٦.

أوزان الشعر عند الرواد العراقيين

(السياب ونازك والبياتي)

أصبح الشعر الحر على أيدي شعراء الجيل حركة شعرية رائدة بكل المقاييس وأصبح شعراء هذا الجيل رواد تلك الحركة وهم : بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، وبلند الحيدري في العراق، وسليمان العيسى، ونزار قباني في سوريا، وعبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر، وظهرت أجيال أخرى، وما نحن بصدده هنا في هذا البحث هم الرواد الثلاثة : بدر، ونازك، والبياتي في العراق حيث كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ م ومن العراق استطاعت أن تمتد زاحفة لتغمر الوطن العربي كله وفي ذلك تقول نازك :

«كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ م في العراق ومن العراق بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت بسبب تطرف الذين استجابوا لها تجرب أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنتشر قصيدتي المعنونة «الكوليرة» نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧ م، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه

صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب «أزهار ذابلة» وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حبا ؟)»[1].

جاء البيت الحر ليكسر هذا النسق النظامي البسيط في صيغته التقليدية المعقدة، معربا عن إرادة الابتعاد عن الزخرفة الشعرية، والحصول على حرية إيقاعية بجانب الحرية في البناء الشعري، ومنسجما مع شكل وإخراج الشعر الفرنسي أو الإنجليزي.

وبذلك أصبح البيت الحر وحدة أولى للبناء الشعري، ولم يعد حجرا يتساوى مع بقية الأحجار في القصيدة، وهو ما يزال قائما على إيقاع معين، وللشاعر كامل الحرية في إطالته أو اختصاره تبعا لإرادته وذوقه وحاجته متمتعا بحرية اختيار القافية التي يختم بها أبياته[2]..

إن تبني الشطر في البيت الحر لا يعني التقيد بعدد التفاعيل الجائز لكل بيت تقليدي (بصدر وعجز)، وإنما يعني هجران مبدأ البيت القائم على الصدر والعجز والانحياز نهائيا إلى بيت واحد البنية، ومن هنا ينبع مصطلح «الشطر الواحد» وبتعبير آخر : إنه بيت حر[3].

واختزلت نازك الملائكة حرية البيت الجديد إلى عدم الإطالة في شطري البيت محاولة فرض جملة من القيود المتمسكة بقواعد وزنية كلاسيكية، ورفضت أن يلجأ الشاعر إلى تشكيل بيت شعري يتألف من خمس تفاعيل، كما أنها رفضت أن تتجاوز تفاعيل البيت الواحد عدد الثماني ....[4] (لأن كل شطر بيت شعري يتألف من أربع تفاعيل)

---

(١) نازك، قضايا الشعر المعاصر، بداية الشعر الحر وظروفه، ط ١٠، ص ٣٥.
(٢) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، البنى الوزنية الحديثة، ص ٢٦٩.
(٣) حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر. كمال خير بك. ص ٢٧٣.
(٤) من احتجاج نازك على ظواهر الشعر الحر :
- الأوزان والتفاعيل الخماسية أو أكثر من الثماني.
- التدوير.

وفي قصيدة لنازك الملائكة تقول فيها:

أين أمشي، مللت الدروب

وسئمت المروج

والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب[1]؟

نجد أن القصيدة جاءت على بحر المتدارك «فاعلن» ثلاث مرات في البيت الأول، ومرتين في البيت الثاني، وثلاث مرات في البيت الثالث، بينما نجد التفعيلة تتكرر خمس مرات في البيت الرابع، نقيضا لما تقوله وتلزم به الآخرين، كما كشف د. النويهي عن خرق الشاعرة نازك نفسها في نتاجها الشعري لهذه القواعد التي حاولت سنها لحركة الحداثة[2]. وقد ورد في الشعر الحديث خرق لقوانين الشاعرة، مثال ذلك ما قالته الشاعرة «فدوى طوقان»:

صداقة حميمة تشدني إليك من سنين

///ه//ه، ///ه//ه، ///ه//ه، ///ه//ه، //ه/

متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفعلن، فعول

عند تقطيع البيت عروضيا نجده يتضمن أربع «متفعلن» و«فعول» واحدة، وبيت لبدر شاكر السياب ورد على أربع «متفعلن» و«فعل» واحدة.

وهذا التغيير المفاجئ في طول البيت يهب للقصيدة حيوية وإيقاعا مثريا كم يراه كمال خير بك.

وتحتج نازك على ظاهرة أخرى هي: التدوير..[3] معتبرة البيت بمثابة

---

(١) نازك الملائكة، مختارات شظايا ورماد، قصيدة الأفعوان، ص: ٤٥٤.

(٢) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ٢١٦.

(٣) التدوير هو توزيع جملة واحدة على أكثر من بيت أو من سطر واحد من ناحية (الكتابة) أو على أكثر من منظومة إيقاعية من ناحية (الوزن).

وحدة تتمتع باستقلالها الخطي والإيقاعي والبنائي شأن البيت الكلاسيكي بنهايته القافية، ولأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد، والوحدة هي الشـــطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائما بكلمة لا بنصف كلمة كما في فقرة جورج غانم «نداء العيد» من المتقارب:

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الر

فيق البعيد

وتعقب الشاعرة نازك على ذلك بقولها : «وهذا شئ لا ضرورة له، ففي وسعه أن يقول في شطر واحد متناسق:

ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد.

وكون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى، ينفي الحاجة إلى التدوير أصلا[١].

وإذا كان البيت التقليدي مركزا لكل منظومة فكرية أو جمالية وهو مركز مستقل تماما وعلاقته مع الأبيات السابقة أو اللاحقة له علاقة جوار أو تتابع غير عضوي[٢].

كانت ظاهرة تفتيت البيت الشعري مرتبطة بتحرير القافية، وهذا ما جاء به البيت الشعري لبناء القصيدة الحرة ؛ فلم يعد البيت الشـــعري

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١١٧و ١١٨و ١١٩ و١٢٠.

(٢) جاء هذا الفهم من اطلاعهم على دراسات غربية وبالأخص امتدادا لرأي الناقد الإنجليزي كولردج وفهمه للوحدة العضوية، وتأثر المعاصرون من أدبائنا به أمثال خليل مطران الذي عد الوحدة العضوية من معالم التجديد. وهذا غير صحيح مع احترامنا لصاحب هذا الرأي الأستاذ كمال خير بك حيث كانت القصيدة العربية وظلت مترابطة الأبيات في وحدة عضوية وبنائية متماسكة، لا يستقل البيت عن أخيه استقلالا تاما، بل يؤازره ويتمم معناه مضيفا إليه معنى ودلالة وجمال.

ينهض بدور الترابط التلاحقي أو التواصل الأفقي الذي كان ينهض به البيت في القصيدة الكلاسيكية أو الرومانطيقية، وإنما بدا ينزع إلى وحدة بنائية تحتية متغيرة ومتعددة الأش تتشكال، ملتحمة بالمجموع المعماري أو الوظيفي والتشكيلي لهذه المدينة الشعرية الجديدة التي باتت تمثلها القصيدة الجديدة(١).

فتكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات يمثل تتابعا متصلا من مجموعة صوتية محددة كما في «البسيط» (الخبب والرجز)، وكذلك في «المختلط» (البسيط والخفيف) يتألف من نوعين من التفاعيل، أي تتابع وحدتين صوتيتين، ولهذا كانت أغلب القصائد الحرة عند «البياتي» في أباريق مهشمة مؤسسة على إيقاع البحر الكامل والرجز بمغايرات داخلية نسبية.

حاولت الشاعرة نازك بدافع الهم التراثي والعصبية الأدبية أو خوفا من الفوضوية أن تفرض قواعد صارمة تحدد فيها أبعاد العملية الشعرية، ولكن شعراء الحداثة لم يألوا جهدا في خرق قوانين هذه القواعد، فلم يعبأ كل من السياب والبياتي بهذه القواعد وعمد السياب إلى تنويع القصيدة بين بحر كلاسيكي (البسيط) في قصيدة «بور سعيد»:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا	منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه	/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

وأبيات حرة قائمة على الأساس الإيقاعي ذاته، في القصيدة عينها:

من أيما رئة؟ من أي قيثار

(١) كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ص ٢٧٣.

تنهل أشعاري . . . .   مستفعلن، فاعل

من غابة النار؟ . . . .   مستفعلن، فاعل

أم من عويل الصبايا بين أحجار

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعل . . . . .[1]

وعند تحليل القصيدة، نرى إمكانية كتابتها مؤلفة على نهج القصيدة العربية القديمة، وبإعادة تشكيلها يمكن كتابتها حرة.

واحتجت الشاعرة نازك الملائكة على طريقة السياب في الكتابة الحرة حيث كتبت القصيدة على بحر مزدوج التفعيلة (البسيط : مستفعلن / فاعلن)، باعتبار هذا النوع من الأوزان لا يلائم البيت الحر لأن التعاقب المنتظم لتفعيلتيه يعمل بدوره على إقامة تقاسيم منتظمة منافية لطبيعة البيت الحر ومنسجما مع قواعد الكلاسيكية القديمة، وترى الشاعرة «نازك» أن الشعر الحر لا يكتسب حريته من نظام الشطرين القديم إلا إذا كانت تفعيلته واحدة ثابتة لا تتغير طيلة القصيدة، فوحدة التفعيلة هي التي تمنح الحرية، أما التشكيلات غير المتجانسة في القصيدة فمن شأنها أن تؤدي إلى نشاز موسيقي لا تقبله الأذن.

وراح السياب ينوع في أوزان الشعر ففي قصيدة «جيكور أمي» يقول :

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا

نافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا :

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا . . .[2]

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٣٩.

يكتب السياب القصيدة على ثلاثة أبحر هي : الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن)، والرمل (فاعلاتن)، والرجز (مستفعلن) ..[1]

الشطر الأول من الخفيف، والثاني من الرمل، والثالث من الرجز والرابع من الرمل وهكذا نجد البحور الثلاثة تتداخل، ولا نجد لذلك مثيلا إلا القليل في الموشحات أو الشعر الحر.

وقصيدة «الكوليرة» التي كتبت بالطريقة الحرة في نظر الكاتب المعداوي هي أقرب ما تكون إلى الموشحة[2] ومع ولادة عصر الإيقاع استطاع شعراء الحداثة أن يستغلوا هذا الخلط في بحور الشعر لخلق إيقاع حر يتمثل في توزيع وتشكيل التفعيلات.

وتعد قصيدة البياتي «القرية الملعونة» تجسيدا للتفاعيل المختلطة التي استطاع الشاعر استثمارها وتوظيفها في مؤالفة بين إيقاعات بحور ثلاثة، كما استخدم هذه الإيقاعات كنقاط عبور من وزن إلى آخر[3].

بالأفق المفقود، قالوا : «غدا نلهي رقيق الضيعة التائهة

الدم، والأرض بقربانها، جادت ! فأين الخبز والآلهة ؟»

النير والمحراث والثور الجريح على الثلوج

يغفو، ليحلم بالسواقي والمروج

والحقل أخفته الثلوج

---

(١) يقول السياب في هامش الديوان : «إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن، ٣ مستفعلن، ٣ فاعلاتن مثلا فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقيا عليها صحيحة. وأرجو أن تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الأصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور أن قام ببعض التجارب عليه في باريس. غير أني لم ألتزم بذلك إلا في الأجزاء الأولى من القصيدة.

(٢) أحمد المعداوي، مجلة الوحدة العربية، ص ٦٣.

(٣) كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٨.

عن زارع الورد الحزين

إلا كمين

ما زال ينتظر الثعالب واللصوص الجائعين

والسنديانة ما تزال على طريق العابرين

يقظى، توسد جذعها المنخوب، أفاق طريد

السنديانة والجليد .....

غطى طريق القرية المصبوغ بالدم، والكمين

ما زال ينتظر اللصوص الجائعين. ..[١]

وعند تحليل الأبيات وتقطيعها عروضيا يتضح استثمار الشاعر لإيقاعات البحور في فوضى عارمة غير منتظمة، فتجد البيت الأول :

بالأفق المفقود، قالوا : غدا نلهي رقيق الضيعة التائهة ..

يبدأ بتفعيلتين مختلفتين إحداهن (مفعولات) والأخرى (فاعلاتن)، ثم بثلاث تفاعيل (مفاعيلن) من بحر الهزج.

والبيت الثاني :

الدم، والأرض بقربانها، جادت، فأين الخبز والآلهة ؟ ..

يتوزع على خمس تفعيلات من بحر الرمل (فاعلاتن)، والبيت الثامن :

ما زال ينتظر الثعالب واللصوص الجائعين ..

يتوزع على أربع تفعيلات من البحر الكامل (متفاعلن)، وكذلك البيت الذي يليه.

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١١٢.

ولقد استفاد شعراء الحداثة من بحور الشعر العربي، فاستعملوا الرجز، حمـــار الشعراء القدامى والمحدثين فجعلوا منه حصانا، واستخدموا صيغة من صيغ الســـريع الحديثة، واستخدموا تفعيلة المتدارك المهملة «فاعلن» كما حدث في «المسيح بعد الصلب» للشاعر بدر شاكر السياب إذ أدخل في القصيدة مقطعا من مشتقات التفعيلة الأساسية «فاعلن» التي التزمها في القصيدة كلها كتنويع في استعمال التفاعيل:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني. وأنصت : كان العويل ...[1]

وزَّع الشاعر إيقاعاته على تفعيلة المتدارك «فاعلن» ففي الشطر الأول والثاني والثالث والخامس أربع تفعيلات بينما الشطر الرابع تجاوز الخمس تفعيلات تنتهي ب فعولن، فعول. ثم ينتقل الشاعر إلى مشتقات التفعيلة مسرعا في إيقاعه فيقول :

قدم تعدو، قدم، قدم

القبر يكاد بوقع خطاهم ينهدم

أترى جاءوا ؟ من غيرهم ؟

قدم .. قدم. قدم ....[2]

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، المسيح بعد الصلب. ص: ٢٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

فترى الإيقاع يسرع بوقع خطى الأقدام والمجيء، فتتغير التفعيلة من «فاعلن» إلى «فعلن» تتوزع بين أربع إلى خمس أو ثلاث في الشطر الأخير.

إذن الشعر الحر ذو طبيعة يحددها قيامه على التفعيلة كأساس موسيقي أو وحدة موسيقية أساسية، فنظم شعراء الحداثة على اعتبار التفعيلة المفردة كوحدة موسيقية على بحور الشعر كالكامل والرمل والرجز والهزج والمتدارك والمتقارب.

وهناك شعراء نظموا على بحور لا تعتمد التفعيلة المفردة في موسيقاها كالطويل والبسيط والخفيف، فتكون الوحدة الموسيقية للقصيدة تفعيلتين لا تفعيلة واحدة.

وقد نوعوا في أشعارهم فاستفادوا من استخدام الكامل والوافر والرمل والسريع والمتقارب والمتدارك، وكانوا يعمدون إلى الانتقال من بحر إلى بحر، ليستفيدوا من تنوع النغم، وجمالية الإيقاع.

وفي قصيدة «الشاعر الرجيم» للشاعر بدر شاكر السياب يقول فيها :

حملت للنزال سيفك الصدئ

يهتز في يد تكاد تحرق السماء

من دمها المتقد المضيء

تريد أن تمزق الهواء.

وتجمع النساء

في امرأة شفاهها دم على جليد

وجسمها المخاتل البليد

أفعى إذا مشت، وسادة على الفراش . . .

لا تريد

أن تفتح الكوى ليدخل الضياء

كي لا نحس أنها خواء[1].

يجمع الشطر الأول ثلاث تفعيلات فيها الخبن (متفعلن، متفعلن، متفعلن) وهو مشطور، والشطر الثاني به أربع تفعيلات وهو مجزوء، أما الشطر الخامس ففيه تفعيلتان

(متفعلن، فعل) وهو من المنهوك.

ويرى الدكتور كمال خير بك أن القصيدة وقعت في ثلاثين تفعيلة في تسعة أشطر جميع تفعيلاتها إما مخبونة أو مطوية أو بها زحاف[2]

وفي قصيدة «ها .. ها ... هوه» للسياب، من البحر الطويل تمثل لهذا التنويع :

تنامين أنت الآن، والليل مقمر . . . .

تنامي نأ نتلاّ نوللي لمقمرن

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

فعولن ـ مفاعيلن ـ فعولن ـ مفاعلن

غانيه أنسام وراعيه مزهر،

/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

وفي عالم الأحلام، من كل دوحة

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

تلقاك معبر . . .[3]

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٢) كأنَّ الأصل في تفعيلات الرجز في الشعر الحر أن تكون مخبونة أو مطوية.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٣٠.

//٥/٥ //٥//٥

وقد اشتمل هذا التوزيع على عدة تفاعيل كالآتي : (فعولن / مفاعيلن) و(مفاعلن) وقد أصابها القبض، ثم عولن وتنتقل إلى فعلن وقد أصابها (الخرم).

ومثال آخر للسياب في قصيدة «يا غربة الروح» من البحر البسيط :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

/٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

والثلج والقار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح لا شمس فأئتلق

فيها ولا أفق . . . .[1]

وفي هذا التنويع وعدم التجانس بين التفاعيل يقول الأستاذ عز الدين الأمين :

«ومثل هذا الضعف الموسيقي بالتحرر من القافية هو الذي نريد أن نتفاداه، كذلك في غير القافية، فلا نعتمد التفعيلة المفردة في البناء الشعري لأن الموسيقى حينئذ تكون موسيقى جزئية ليست متكاملة، وهذا لا يعني أيضا إنكارها لما فيها من موسيقى على كل حال بل هو يجعلنا نضع شعرها في مرتبة دون مرتبة شعر مجموعة التفعيلات»[2].

وهناك من لا يجد مبررا لتنويع التفعيلات في الشطر الشعري الواحد، وقد رفض الأستاذ «عز الدين إسماعيل» تنويع التفعيلات في

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٤١.

(٢) عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد، ط١، مكتبة وهبة، ١٩٦٤م. ص ١١.

القصيدة الحرة فقال : «وكما يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة حتى يصل في بعض الأحيان إلى تسع تفعيلات . . . . وقد تبع هذا بالضرورة ألا تستخدم في السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية، وذلك لأن استخدام تفعيلة مغايرة يقتضي نظاما ثابتا لتكرارها في السطر نفسه وفي السطور التالية، وهذا بدوره عنصر تحكمي يفرض نفسه على الشاعر كما كان الحال في الإطار التقليدي للبيت».

ويقول أيضا : «ومن ثم لا أجد مبررا لتنويع التفعيلات في السطر الشعري الواحد وإلا ردنا ذلك بالضرورة إلى نوع من الإطار المحدد الجامد وهو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر.

إن السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة ذاتها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقيا، ولا ضرورة مطلقا لفرض التزامات جديدة هناك مندوحة عنها»[1].

إن الشعر معظمه قائم على وحدة التفعيلة المفردة، ونادر ما يجيء منه على وحدة التفعيلتين مثلما يجيء في السريع :

مستفعلن / مستفعلن / فاعلن.

وهوما ترى فيه الشاعرة «نازك الملائكة» أن ينهي الشاعر الشطر ب (فاعلن) فتقول :

«لا بد للشاعر أن يفهم أن لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاوز في قصيدة واحدة، وإنما ينبغي أن تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها».

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٨٥.

وتفرض الشاعرة نازك على الشاعر قيودا وتلزمه بها فتتابع قولها :

«وذلك بتوحيد الأضرب في قصيدته بأن يختار ضرباً واحداً يلزمه في القصيدة كلها»[1].

وبينما تلزم الشاعرة نازك الملائكة الشعراء في وحدة الأضرب، لا يرى الدكتور عز الدين إسماعيل بأسا بأن يختم الشـــاعر الشطر ب (مستفعلن) للتشابه الكبير بين [مستفعلن] و[فاعلن] في الإيقاع[2].

وفي اختلاف صور الضرب يرى النقاد أن يوحد الشاعر الأضرب في قصيدته بأن يختار ضربا واحدا، وفي نص السياب خروجا على هذه الوحدة ففي قصيدة «فرار عام ١٩٥٣» يقول فيها :

في ليلة كانت شرايينها

فحما، وكانت أرضها من لحود

يأكل من أقدامها طينها،

تسعى إلى الماء،

إلى شراع مزقته الرعود

فوق سفين دون أضواء

في الضفة الأخرى . . . يكاد العراق

يومئ؟ يا أهلا بأبنائي

لكننا، وا حسرتا، لن نعود[3]

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٢١. وعند الشاعرة نازك أن توحيد الأضرب في القصيدة الحرة لها استثناءات منها : * اجتماع التفعيلة مع ممدودها في الضرب مثل / (فعول) وهي مد ل (فعل) بإدخال حرف ردف. *ومثل اجتماع (فعلن) المقطوعة مع (فاعلن) في المتدارك مع (مفعول) الساكنة اللام. *وكذلك مفاعيلن مع مفاعيلان.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٨٨.

(٣) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١٢٨.

عند قراءة الأبيات تجد الضرب في الشطر الأول شرا بينها /ه//ه (فاعلن) وفي الشطر الثاني من لحود /ه//ه/ (فاعلات)، وفي الشطر الثالث إلى الماء (فعولن).

وقد رأت الشاعرة نازك بعدم جواز الجمع بين أكثر من صورة في ضرب القصيدة الواحدة، أما الدكتور «النويهي : فقد دعا إلى تنويع صور الأضراب ويرى فيه خروجا على الرتابة والملل من الصورة المتكررة، وأخذ على الشاعرة نازك وقوفها في وجه الشعراء. ويقول : «وفي سبيل تحقيق الإيقاع وتنويعه لجأوا أيضا إلى تعدد الأضراب في القصيدة الواحدة»[1].

وبذلك يرفض الأستاذ «النويهي» الشعر الحر الذي يعتمد على التفعيلة المفردة، ويبحث عن أساس إيقاعي آخر للشعر غير نظام التفعيلة بل ربما يكون في طبيعة اللغة وإمكانياتها.

ويقترح «النبر» بديلا لنظام التفعيلة، ويرى فيه حلا لمشاكل الإيقاع وتلافيا لعيوب الموسيقى التي تتمثل في جهارة تصم الأذن، وحِّدة في الإيقاع فيه رتابة وملل، ويتخذ الأستاذ «النويهي» قصيدة «الكوليرة» مثالا لذلك.

وقد أكدت الشاعرة نازك، ونزار قباني في قيام الشعر الحر على العروض العربي، وبالأخص على التفعيلة المفردة من تفعيلات العروض المعروفة، كما أكدت على أن البحور التي يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية[2].

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعصرة، ص: ٢١.

(٢) البحور الصافية التي تعنيها الشاعرة نازك هي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهي : الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، ومن البحور الصافية بحران يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما : المتقارب، المتدارك، وبحر مجزوء الوافر مفاعلتن مفاعلتن، ووزن جديد ابتكرته الشاعرة هو: مستفعلاتن مستفعلاتن اشتقته من مخلع البسيط.

ومما يصح جمعه في ضروب الشعر الحر (فاعلن) و(فاعلاتن) في المتدارك، كما جاء في قصيدة نازك «الكوليرة» من بحر الخبب وهو المتدارك، وقصيدة السياب

«هل كان حبا» من بحر المتدارك.

ويلتقي الدكتور عز الدين إسماعيل مع النويهي في إنكاره على الشاعرة نازك محاولتها إلزام الشعر بوحدة الضرب وعدم التنويع فيه.

ويرى الأستاذ «عز الدين» حرية الشاعر في اختيار أضرب الأشطر في القصيدة الحرة إن شاء وحَد الأضرب وإن شاء نوع، بل هو يرجح التنويع ويرى فيه خروجا على الرتابة . . . . . .» والإلزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعا من الإيقاع الرتيب»[١].

سار رواد الشعر الحر ونقاده على أن التفعيلة هي الأساس الموسيقي للشعر الحر، ولم يقبلوا أي أساس إيقاعي آخر .. لذا فإن التفعيلة هي مدار ومحور الشعر الحر.

وتجد الشاعر في القصيدة الحرة يجمع بين (فاعلن) في العروض و(فاعلاتن) في الضرب، وهذا جائز وقد فعلت الشاعرة نازك الملائكة في قصيدة لها من «الرمل» :

كان يوما تافها، كان غريبا

/ه//ه/ ه/ه//ه فاعلاتن / فاعلن . . .[٢]

وجمعوا بين (فعولن) في العروض و(فعول) في الضرب في بحر

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١١٩.

(٢) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، «مرثية يوم تافه»، ص: ٤٧٦.

المتقارب، وكذلك بين (فعولن) و(فعل)، وكذلك جمع الشعراء المحدثون بين هذه التفعيلات الثلاث.

ووفق قاعدة «نازك» في الجمع بين صور مختلفة لتفعيلة واحدة في ضرب القصيدة سار الرواد في أغلب قصائدهم، فهذا السياب في «أنشودة المطر» ورد في تسع وعشرين قصيدة ثماني من بحر الكامل، وسبع من بحر الرجز وأربع من السريع وأربع من المتدارك وثلاث قصائد من المتقارب وقصيدة من الرمل وأخرى من الوافر وثالثة من الخفيف.

وهم بذلك ينهجون النهج الذي ارتضته الشاعرة نازك الملائكة، لأن ذلك من طبيعة الشعر الحر الذي يعتمد على التفعيلة المفردة من تفاعيل العروض الخليلي، وأن الشعر الحر مستمد من عروض الخليل وهو محكوم بموسيقاه بحكم اعتماده على التفعيلة المفردة في الغالب.

وخرجت الشاعرة نازك على أوزان الخليل العروضية فاستعملت وزنا حرا جديدا لم يكن له حضور أو وجود في أوزان الخليل، وقد اشتقته من «مخلع البسيط» على وزن :

مستفعلاتن / مستفعلاتن

مستفعلاتن / مستفعلاتن

وأظنها استفادت من تفعيلات الرصافي في استخراج هذا البحر الجديد من بحور الشعر.

وقالت في ذلك : «وهو وزن صاف يمكن استعماله في الشعر الحر في حرية تامة والخروج الوحيد فيه على أسلوب الخليل في صياغة التفعيلات أننا أوردنا تفعيلة فيها علة زيادة في حشو البيت، ولكن قولنا

«مستفعلاتن» ذا التفعيلة الواحدة أيسر على شـــاعر الشعر الحر من قولنا «فعلن فعولن» ذا التفعيلتين. وذلك يبرر مخالفتنا لطريقة الخليل مبدع العروض العربي كله ..»[(١)]

ولقد أجرته عمليا في قصيدة «نجمة الدم»، وقصيدة «يغير ألوانه البحر»، ففي قصيدة «زنابق صوفية للرسول» تقول[(٢)]:

البحر إغماء لحن حب، البحر زرقة

/ه/ه//ه/ه// ه// ه/ ه/ه/ه// ه/ ه

مستفعلاتن / مفاعلاتن / مستفعلاتن

البحر طفل مسترسل الشعر للضحى فوق مقلتيه

/ه/ه//ه/ه/ ه/ه//ه/ه/ ه/ه//ه/ه// ه/ه//ه/ه

مستفعلاتن / مستفعلاتن / مفاعلاتن / مفاعلاتن

انكسارة، رفة، وشهقة

تحولت «مستفعلاتن» إلى «مفاعلاتن» بالخبن، وإلى «مفتعلاتن» بالطي، وبهذا أضافت الشاعرة نازك بحرا ولكنها ما لبثت أن وقعت في خطأ بتكرار مستفعلاتن / فعولن

ففي قصيدة «ويبقى لنا البحر» تقول[(٣)]:

وفي ذات يوم سرت ألسن النار في بيتنا

//ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه/ه //ه

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

---

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٨٥..

(٢) نازك، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٣٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦٥.

وبهذا تكون الشاعرة قد نقلته من تفعيلة الرجز إلى تفعيلة المتقارب، وهذا ما حدث أيضا في قصيدة «تمتمات في ساحة الإعدام» :

تحت قرار الإعدام في الساحة اجتمعنا

/ه///ه/ه /ه/ه//ه/ه //ه//ه/ه

متفعلاتن / مستفعلاتن / متفعلاتن ..*

اثنين عيناهما بركتا أنجم ودوال

وشمس حزن تشرب من جرح برتقال

تسأل ماذا نحن أضعنا

بالموت، بالحب، والعيون الغرقى الأسيرة

نحن ارتفعنا.

/ه/ه//ه/ه (مستفعلاتن)

.... ومن حليب الفداء والشمس قد رضعنا

//ه //ه/ه //ه //ه/ه //ه //ه/ه (فعولن) ..[1]

فبدأت «بمستفعلاتن» وانتهت «بفعولن».

ولكنها في قصيدة «نجمة الدم» استطاعت أن تحافظ على «مستفعلاتن» فقالت :

بيروت غابة

/ه/ه//ه/ه

مستفعلاتن

ومن دماء القتلى على جفنها سحابة

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٤٣.

أين ترى البحر؟

كان بالأمس يا بيروت ها هنا بحر

تكتب أمواجه وتمحو، وينثر الشذر والغرابة

يقرأ تحت السماء في لهفة كتابه ....[1]

انتقلت فيها مستفعلاتن إلى مفتعلاتن ومفاعلاتن، ولهذا فإننا نجد أن المزالق في البحور ذات التفعيلة المفردة أقل منها في البحور الممزوجة بسبب وحدة التفعيلة.

ولقد خلط الشعراء الجدد التشكيلات المتنافرة فأوردوها في القصيدة الواحدة حتى أضحت قصائدهم مرقعة لا ينظمها إيقاع ولا تستسيغها الأذن العربية التي لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة، لأنه لم ترد التشكيليتان مجتمعتين إلا في القصيدة ذات الشطرين.

ولم يسلم الرواد من شعراء الحداثة من الانزلاق في مخاطر الخلط بين بحور الشعر فمنهم من وقع فيه متعمدا قاصدا بوعي تام لما يفعل، وهناك خلط خفي لا يكاد يبين كالخلط بين الرجز والسريع والمنسرح، أو بين الوافر والهزج.

وقد وقع الخلط مبكرا في الشعر القديم كما وقع في قصيدة المرقش وعبيد الأبرص، وفي قول بشار خلط بين الوافر والهزج:

ربـــابـــة ربـــة الـــبـــيـــت	تـــصـــب الـــخـــل فـــي الـــزيـــت
//٥///٥	//٥/٥/٥ (مـفـاعـلـتـن / مـفـاعـيـلـن)
لـــهـــا عـــشـــر دجـــاجـــات	وديـــك حـــســـن الـــصـــوت

(١) المصدر السابق، ص ٤٨٦.

ومن الخلط ما وقع في الموشحات الأندلسية حيث جاءوا بأعاريض جديدة وبعضها على غير وزن[1].

ومن الخلط المقصود أن ينتقل الشاعر من بحر إلى آخر في قصيدة واحدة، وربما يتناول الشاعر في القصيدة أكثر من موضوع، فيستعمل أكثر من وزن أو ينتقل من وزن إلى آخر ليعبر عن حالة نفسية معينة يعيشها هو أو غيره.

ويرى بعض النقاد أن هذا الخلط الذي يفرضه اختلاف المواضيع أو الأوضاع النفسية في القصيدة يكون مقبولا كما في قصيدة «جيكور والمدينة»:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي . . . . .

. . . . . ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن (المتقارب) . . .

ويظل وقع القصيدة على بحر المتقارب (فعولن) حتى ينتهي المقطع بقوله:

دمي ذلك الماء، هل تشربونه ؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه !

---

(١) فؤاد شيخ الدين عطا، الأصول الأولى للشعر الحر، رسالة ماجستير «بحث غير منشور»، ص: ٢١.

وتموز تبكيه لاة الحزينة.

وينتقل فجأة (في القصيدة ذاتها) إلى بحر «الرجز» فيقول:

ترفع بالنواح صوتها مع السحر

ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر

تقول: «يا قطار، يا قدر

قتلت ـ إذ قتلته ـ الربيع والمطر» ..[1]

//ه//ه//ه//ه//ه//ه//ه//ه

متفعلن / متفعلن / متفعلن (وقد لحقت التفعيلة الخبن وهو صالح)

ويظل وقع القصيدة على بحر الرجز إلى نهاية المقطع بقوله:

وترسل النواح ..

ثم يصمت الوتر.

ثم يعود الشاعر إلى بحر المتقارب (فعولن) في مقطع القصيدة الأخير بقوله:

وجيكور من دونها قام سور

وبوابة ...

......

واحتوتها سكينة[2].

وعند قراءة القصيدة يستطيع القارئ أن يتبين حقيقة اختلاط المشاعر ما بين غربة المدينة وصخبها وهدوء الريف وطمأنينته، فالقصيدة دارت

---

(١) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٢٢٥ / ٢٢٦.

(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٢٢٧.

على بحر المتقارب، ثم انتقل فيها إلى بحر الرجز حيث انتقل إلى صورة امرأة تدعو ربها على غير نسق القصيدة التي يدور فيها الحديث بين خير جيكور وشر المدينة.

وقد رأى الناقد «عز الدين إسماعيل» أن الانتقال من وزن إلى آخر يكون وفقا للمعنى أو الحالة الشعورية ومثال ذلك قصيدة السياب «جيكور والمدينة».

ويخلص الأستاذ عز الدين إسماعيل إلى : «أن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه وقبوله إلا في الحالات الآتية :

١ ـ أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.

٢ ـ أن يعبر السطر عن انتقال في الموقف الشعوري . . . .»[١]

التزم الشعراء الرواد برأي الأستاذ عز الدين إسماعيل، وقد خلطوا بين البحور، وانتقلوا من وزن إلى آخر معبرين بذلك عن حالة شعورية أو موقف نفسي، ومثال ذلك قصيدة «مدينة السندباد» للشاعر «بدر شاكر السياب» بدأها بالرجز، وانتقل إلى المتقارب ثم عاد وانتقل إلى الرجز.

ومثال ذلك قصيدة «في انتظار رسالة» انتقل فيها من الكامل إلى المتقارب لتصوير حالة شعورية معاشة.

ويتداخل بحر الرجز بتفعيلة (مستفعلن) مع البحر الكامل في (متفاعلن) عند الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدة «سوق القرية» :

الشمس والحمر الهزيلة، والذباب . . . .

وحذاء جندي قديم

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٠٢.

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ :

في مطلع العام الجديد . . . . . .

/ه/ه//ه /ه/ه//ه

مستفعلن / مستفعلن

ويقول البياتي في القصيدة ذاتها، على بحر الكامل :

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم

وبنادق سود ومحراث، ونار . . .[1]

///ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن (بالإضمار: تسكين الثاني المتحرك)

وفي قصيدة (الملكة والبستان) للشاعرة «نازك الملائكة» تبدأ بالرمل في :

أرضه تبر وأسرار

/ه//ه/ه /ه//ه/ه/

فاعلاتن، فاعلاتان (رمل)

وتنتقل إلى الهزج (مفاعيلن) في :

وفيه تثمر النار

//ه/ه/ه //ه/ه/

مفاعيلن، مفاعيل (هزج)

وتعود الشاعرة ثانية لبحر (الرمل) في :

إنه بستان ثوار وزيتون شذي

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١٠١.

في ثراه القمري فاعلاتن، فعلاتن (رمل) . . . .[1]

وفي قصيدة «للصلاة والثورة» تبدأ نازك بالرجز (مستفعلن)، ثم تنتقل إلى المتدارك (فاعلن)، (فاعلان) . .[2]

يا قبة الصخرة (مستفعلن)

يا ورد يا ابتهالة مضيئة الفكرة

يا جرح

يا ضماد (فاعلن)

يا زهره

وفي قصيدة «سبت التحرير» بدأت ب (الرمل) فاعلاتن / فاعلاتان، وانتقلت إلى الهزج في (مفاعيلن)[3]:

قبل يوم السبت كنا مستذلين . . . . . (فاعلاتن)

وفي أعيننا يبكي ويمطر ليل تشرين

وكان الحزن، خلف شرود نظرتنا، سكاكين

تسولنا على أسوار بياراتنا، عشنا

جياعا تحت ظل نخيلنا المضني . . . . . . (مفاعيلن)

أما في قصيدة «سوسنة اسمها القدس» استطاعت أن تحافظ على تفعيلة (المتقارب) على مدار القصيدة من أولها إلى آخرها، ففي بداية القصيدة تقول[4]:

---

(١) الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٢٥٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٤١.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

إذا ما عويل رياح المنايا

//ه/ه //ه/ //ه/ه //ه/ه فعولن / فعول / فعولن / فعولن

غدا مر يمحو صدى عمرنا

وصيرنا الموت مائدة الدود

وفي آخر القصيدة تقول :

دفعنا بها يا إلهي، نعم

دفعنا بها لليهود

//ه/ه //ه/ه //ه/ فعولن / فعولن / فعول

وهناك خلط غير متعمد أو مقصود لذاته يقع في البحور التي لا تجد فيها اختلافا بينا مثل بحر الرجز، وبحر السريع وذلك لما بينهما من تقارب بين (مستفعلن) و(فاعلن)

في عروضهما وضربهما.

الرجز : مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن .... عروضه أو ضربه (مستفعلن)

السريع : مستفعلن / مستفعلن / فاعلن ..... عروضه أو ضربه (فاعلن)

• وقد لا تجد اختلافا بين السريع المشطور والمكسوف عندما يدخل (الخبن) على حشوه فتصبح مستفعلن (متفعلن)، وبين منهوك الرجز.

وجدير بالذكر أنه لم يستعمل البحر السـريع لا مجزوءا ولا منهوكا، لئلا يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه وعلى هذا فإن ما ورد من الشعر على (مستفعلن) أربع مرات في المصراعين معا، أو مرتين فيهمـا، يحمل على أنه من مجـزوء الرجز في الأول، ومن منهوكه في الثاني، لأن المحذوف

حينئذ وهو (مستفعلن) موافق للباقي، فيكون الباقي هذا دليلا على المحذوف، وليس كذلك إذا حمل على السريع، لاختلاف أجزائه»[1].

وقد كثر الخلط بين السريع والرجز في الشعر الحر وقد يختلط بهما بحر ثالث هو (المنسرح) وتفعيلاته : مستفعلن / مفعولات / مفتعلن، ويستعمل عروضه غالباً

(مستفعلن) مطوية بحذف الرابع الساكن فتصبح (مستعلن) وتنتقل إلى (مفتعلن).

والقصيدة الحرة قد يصعب تصنيفها تحت وزن واحد، فقد يكون بعض الأشطر من القصيدة على بحر الرجز والآخر على السريع أو المنسرح ومثال ذلك قصيد «الوصية»

التي يقول فيها السياب عل بحر الرجز[2]:

من مرضي /ه///ه مفتعلن

من السرير الأبيض //ه//ه /ه/ه/ه متفعلن / مفعولن

ثم ينتقل إلى السريع :

أخاف من ضبابة صفراء

//ه//ه //ه//ه /ه/ه متفعلن / متفعلن

تنبع من دمائي

/ه///ه //ه/ه مفتعلن / فعولن

من ظل غيبوبتي المسجور

إلى دجى الحمام

(١) محمود فاخوري، سفينة الشعراء، الطبعة الثانية، ص ٧٠.
(٢) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ١٣٤.

/ /ه/ /ه / /ه ـ مفتعلن / فعل

وتختلف الأشطر من الرجز إلى السريع إلى المنسرح، فضربهما : مفعولن أو فعولن أو فعل.

ويقل الخلط بين المتقارب والخبب (المتدارك أو المحدث) في الشعر الحر، ويتمثل ذلك في قصيدة «النبوءة الزائفة» يبدأ الشاعر بالمتقارب في قوله :

وكانت تجمع في خاطري

خيوط ضبابية قاتمة

نهاياتها في المدى عائمة

وأعراقها السود في ناظري.

/ /ه/ه / /ه/ه /ه/ /ه /ه/ /ه

فعولن / فعولن / فاعلن / فاعلن

وينتقل إلى الخبب في قوله :

يا أفراس إليه استبقي

يا خيلا من نار وسحاب....[1]

/ه/ه /ه/ه /ه/ه / / /ه فعلن / فعلن / فعلن / فعلن.

وفي قصيدة (إلى ساهرة) للشاعر «عبد الوهاب البياتي» تتنوع الأوزان عند رائد من رواد الشعر الحر، ففي المقطع الأول يقول :

على شاطئ الوهم نامي

كمقبرة في الثلوج ..

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٨.

لا تسألي عن غرامي

ولا تسألي من يعوج

على طلل دارس

أعاد الحبيب ؟

ففي صمته العابس . . . . . .

أمان تذوب

قبيل الغروب . . .

وفي المقطع الثاني من القصيدة ذاتها يقول :

ولا تسألي النجم عن موطني

فما موطني

غير هذا الفضاء

ولا تذكريني ولا تحزني

إذا ما سمعت

رياح المساء

تولول بين الشجر

فتوقظ حتى الحجر . . .

وفي مقطع خامس من القصيدة جاءت على أربع تفعيلات في كل سطر من المتقارب (فعولن) يقول :

وإمـــا اســـتـــفـــاق هـــواك الـــصـــبـــي

فـــلا تـــرضـــعـــيـــه دمـــــوع الـــــوداع

ولا تـــفـــجـــعـــيـــه كـــحـــبـــي الـــمـــضـــاع

أخـــاف عـــلـــيـــك ومـــــم أخـــــاف؟
وفـــي شـــفـــتـــيـــك رحـــيـــق زعـــاف
أحـــس بـــه فـــي دمـــي كـــجـــوع رهـــيـــب
وأنـــفـــثـــه مـــن فـــمـــي عـــنـــاء رتـــيـــب . . . .[1]

وظل هذا التنويع غير المنظم يسير على مشيئة الشعراء ومنهم الرواد ومن حذا حذوهم أو من جاء بعدهم، وظل هذا التنويع هو الغالب على الأوزان والقوافي، وفي قصيدة «إلى ساهرة» للشاعر «عبد الوهاب البياتي» تنوعت القوافي بشكل سافر فيه جدة وابتكار.

وقد رأينا أن الشاعر الحر قد تحرر من القافية كما تحرر من الأوزان، وسعى إلى التخلص من كل تبعية القافية ؛ فحافظ على مسافات منتظمة أو تواترات منسقة ومتقاربة فنعثر على قواف شديدة التباعد مثل قصيدة «البياتي» في (سوق القرية) :

الشمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
. . . .

وتظل القافية (باب) لا تجدها في سياق النص إلا بعد مسافة بعيدة في قوله :

«ما حك جلدك مثل ظفرك»
والطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس «أقرب» والذباب
. . . .

ثم في نهاية النص وبعد غياب طال .. تجدها في :

---

(١) البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص ٦٢.

والسوق يقفز، والحوانيت الصغيرة والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد

وتثأب الأكواخ في غاب النخيل[١].

وهذا يعني عدم اكتراث شعراء الحداثة بالقافية، حتى لتبدو القصيدة من الشعر المرسل، لا علاقة لها بالشعر الحر، ويؤكد الأستاذ محمد عوني عبد الرؤوف على أن الشعر العربي ليس بحاجة إلى قافية لما في اللغة العربية من إيقاع يسد مسدها[٢].

وأشار النهشلي إلى ذلك في كتابه «الممتع» وجمع ابن فارس بين الإيقاع والعروض فقال: «لا فرق بين صنعة العروض وصناعة الإيقاع[٣]».

والبيت الحر يستفيد من هذا الخلط لينتقل من وزن إلى آخر أو من إيقاع إلى ثان لابتداع إيقاع حر يتمثل في توزيع وتشكيل التفعيلات، هذا إذا لم ينزلق الشعراء من جراء هذه الإغراءات فيقعون في أخطاء عروضية، بل وينتهي بهم الأمر إلى توليد أوزان غريبة كما فعلت الشاعرة نازك في قصيدة «أغنية للصغيرة دالية» على «مستفعلن فاعلن فاعلن».

وقد وقعت الشاعرة نازك في الخطأ العروضي فقالت: «ولابد لي أن أنبه إلى أنني وقعت في استعمال (مفاعلتن) تفعيلة مجزوء الوافر في الشطر الثالث[٤]. وهذا يعتبر خطأ عروضيا لمجرد ورود مفاعيل - بضم اللام - المكفوفة فإنها تفعيلة هزجية لأن الكف لا يرد في مجزوء الوافر».

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠١.

(٢) محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، ص ١٥.

(٣) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧م. ص: ١٠٠.

(٤) الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ج٢، ص ٢٥٦ (في السطر الثالث من قصيدة «الملكة والبستان».

وهذا يقودنا إلى التعرض للحديث عن أهم أسباب الأخطاء العروضية كما تراها الشاعرة نازك في كتابها قضايا الشعر المعاصر في الفصل الثاني :

- الجمع بين تشكيلتين للبحر مما يؤدي إلى زحافات قبيحة الوقع، مما يجعل القارئ يضيق بالقصيدة ذرعا عندما يجد نشازا موسيقيا ظنا منهم أن بحور الشعر في الشعر الحر تصبح متجاوبة مع تشكيلاتها بحيث يصح المزج بينهما، وراح الشعراء يعبثون بكل من الحشو والضرب فضاع الوزن وأصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات مختلفة.

- عدم ضبط الوزن وصعوبة السيطرة على الموسيقى، وتخريج عدد التفعيلات.

- الخروج على العروض وعلى الموسيقى وعلى الذوق باسم «الحرية».

- أخطاء التدوير الذي يصبح ممتنعا في ضرب الشطر أو البيت، لأن الشعر الحر ذو شطر واحد، والشطر وحدة موسيقية مستقلة، والتدوير مسألة عروضية مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى، وفي الشعر الحر لا تتيح قواعد البلاغة فصل عبارة عن عبارة أخرى.

- اللعب بالقافية وإهمالها مع أن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين، والقافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء.

ومن المآخذ العروضية لشعر التفعيلة افتقاره إلى الموسيقى المتزنة مما جعلهم يخرجون على الأوزان العربية وما تقبله، وهيمنة طابع السرد والنثرية القريبة من لغة التخاطب، والاستهانة بكثير من الأصول والقواعد

العروضية كذلك التدفقية وكيف أدت إلى جنوح العبارة إلى الطول الفادح كما في قصيدة السياب «حفار القبور»، وقصيـــدة أخرى لعبد الوهاب البياتي في «الظلال الهائمة» :

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء

فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للمساء

تروي أحاديث الصبيات اللواتي كن يصطدن الرجال

بغنائهن وراء أسوار الليال[1]

التي أشارت إليها الشاعرة نازك بأن القصيدة لا تريد أن تنتهي لفرط تدفقها.

وأخذ على الشعر الحر إهمال علامات الترقيم، وحشـــو القصيدة بما لا تعهده من إدخال العجمة والتعابير الأجنبية فأصبحت القصيدة مزيجا من العربيـــة والأجنبية بما يطلق عليـه «فرانكو ـ آراب».

ـ انعدام الوقفات وطول العبارة التي لا تصلح إلا في الشعر القصصي والدراما.

ـ تكرار المطلع في قصائد الشـعر الحـر بتعاقب اختتام القصيـــدة وذلك يشي بصعوبة الوقوف الطبيعي واعتباره أسلوبا تنويميا.

ـ اقتصار الشعر الحر على نصف بحور الشعر العربي ويعد ذلك نقصا.

إن هدم الأوزان الكلاسيكية، وبوجود تفاعيل مشتركة بين أكثر من وزن واحد من شأنه إتاحة تشابه بين الإيقاعات، وبالتالي يولد خلطا وزنيا في الاستخدام الحـــر لهذه التفعيلات المشتركة مثل (مستفعلن) في

---

(١) البياتي، قصيدة (الظلال الهائمة)، مجلة الأديب، سبتمبر ١٩٥٢م. (ص:٤١).

البسيط والرجز والسريع والمنسرح والمجتث والخفيف، ويمكن أن تنوب عن «متفاعلن» في الكامل.

واستقبح العرب الشعر الخارج عن الوزن وعابوا على عبيد الأبرص في قصيدته التي مطلعها :

أقفر من أهلها ملحوب فالقطبيات فالذنوب

فقال الناس فيها أنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها ..[1]

إن الوزن هو التأليف الذي يعد أعظم أركان الشعر، وظل توأما للقافية حتى العصر الحديث الذي بدأت تظهر فيه بوادر التجديد، فما كان من شعراء الحداثة إلا البدء بتنويع القوافي ثم طرحها ثم ترك الوزن أخيرا كما في قصيدة النثر.

ورد العقاد على الذين يقولون : «إن الوزن زيادة في المقال» فقال : «بل هو المقال كله إلا أن يكون من غير الفنون، وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدور، وملكة الشاعر هي الملكة التي تقدر على هذا التفاعل بغير حشو أو فضول، أو يكون الحشو والفضول إن كانا زيادة للمعنى وتوكيدا للأثر لا وفرا محملا عليه، ولا ملصقا به، ولا لغوا مضافا إليه.

وكل بيت في الشعر المطبوع أية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان، وأية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر معناه»[2].

وذهب «كولردج» إلى أن الوزن مصدره التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى السيطرة علة العاطفة الفائرة، وإنه ينزع

---

(١) أحمد مطلوب، فصول في الشعر، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٩م. ص ٧٩.

(٢) ديوان العقاد، حياة قلم، ص ٣١٠.

إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، وهو ينتج هذا الأثر في طريق إثارة الدهشة وإشباع رغبة الاستطلاع»[١].

وعلق «ريتشاردز» على هذا الرأي بقوله : «وليس بغريب أن يكون لبعض الأوزان أو بعبارة أدق أن يكون لاستعمال الوزن استعمالا خاصا بعض القدرة على خلق حالة من التنويم إلا أن هذه الحالة لا تنشأ عن طريق الدهشة أو المفاجأة في آثار الوزن بل عن طريق غياب المفاجأة أي عن طريق عنصر التخدير والتنويم»[٢].

وإذا تجرد الشعر من الوزن ذهب جماله ورونقه وتأثيره، والسطر الشعري في القصيدة الجديدة طال أم قصر سيظل خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثل في التفعيلة بغض النظر عما إذا كان عدد التفعيلات غير محدود أو خاضعا لنظام غير ثابت.

ويعزز الدكتور عز الدين إسماعيل ارتباط الشعر بالوزن فيقول : «عرف الشعر العربي الأوزان ولم يحفل بالإيقاع، ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أي على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض ..»[٣].

وحلل الدكتور عبد الله الطيب الأوزان وربطها بالمعاني والأغراض وأثبت «الطيب» أن اختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد، وقال : «وهل

(١) كولردج، النظرية الرومانتيكية، ص ٢٩٤.
(٢) فصول، مبادئ النقد الأدبي، ص: ١٨٩ ـ ١٩٩.
(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٥٢.

يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقزان والخفة»[1].

وقد أنكر د. عز الدين إسماعيل ذلك وقال:

«إن الربط بين بعض الأوزان حالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه، إذ من السهل أن تعبر عن حزنك في وزن وعن سرورك في الوزن نفسه، وعملية استقراء بسيطة تؤكد لنا هذا». وذكر على سبيل المثال مرثية شوقي التي مطلعها:

الضلوع تتقد والدموع تطرد

أيها الشجي أفق من عناء ما تجد...

ثم ذكر قصيدته في وصف مرقص، ومطلعها:

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب....

وبما أن الإيقاع أداة للتعبير عن الحالات النفسية والعاطفية فإن الارتباط بين الوزن والمعنى قائم. ولقد أشار «هوراس» إلى ذلك فقال: «لقد أرانا هوميروس أي بحور الشعر يصلح لرؤية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة .... وطلب ابن طباطبا من الشاعر أن يختار لقصيدته الوزن الذي يسهل له القول عليه.

واعترض الناقد كمال أبو ديب على اتخاذ الإيقاع بديلا عن الموسيقى في قصيدة النثر ولذلك فهو يقترح مفهوما جديدا يسميه «الفجوة» أو مسافة التوتر ويقرنها بالتجربة الإنسانية ويخصصها للشعر، وفي اعتقاده أنها تنتج عن بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتمنح البنية ما يميزها.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٥.

أما الشاعر والناقد «أدونيس» فإنه يرى أن الإيقاع يتجاوز القافية والجناس وتزاوج الحروف وتنافرها إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة، وأن الإيقاع لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم (القافية / الجناس).

إن الإيقاع يساعد في إنتاج الانفعال القوي والتأثير المتزايد الذي يقصد إليه الشاعر، وهو ليس مجرد حقيقة سيكولوجتية (نفسية) فحسب وإنما هو عنصر إبداعي كبقية العناصر الإبداعية الأخرى وينطوي على بعد نفسي وإبلاغي مؤثر في المتلقي، فالنص لا ينوجد إلا من خلال القارئ والمتلقي والنص غير مرئي بل معدوم بدون المتلقي.

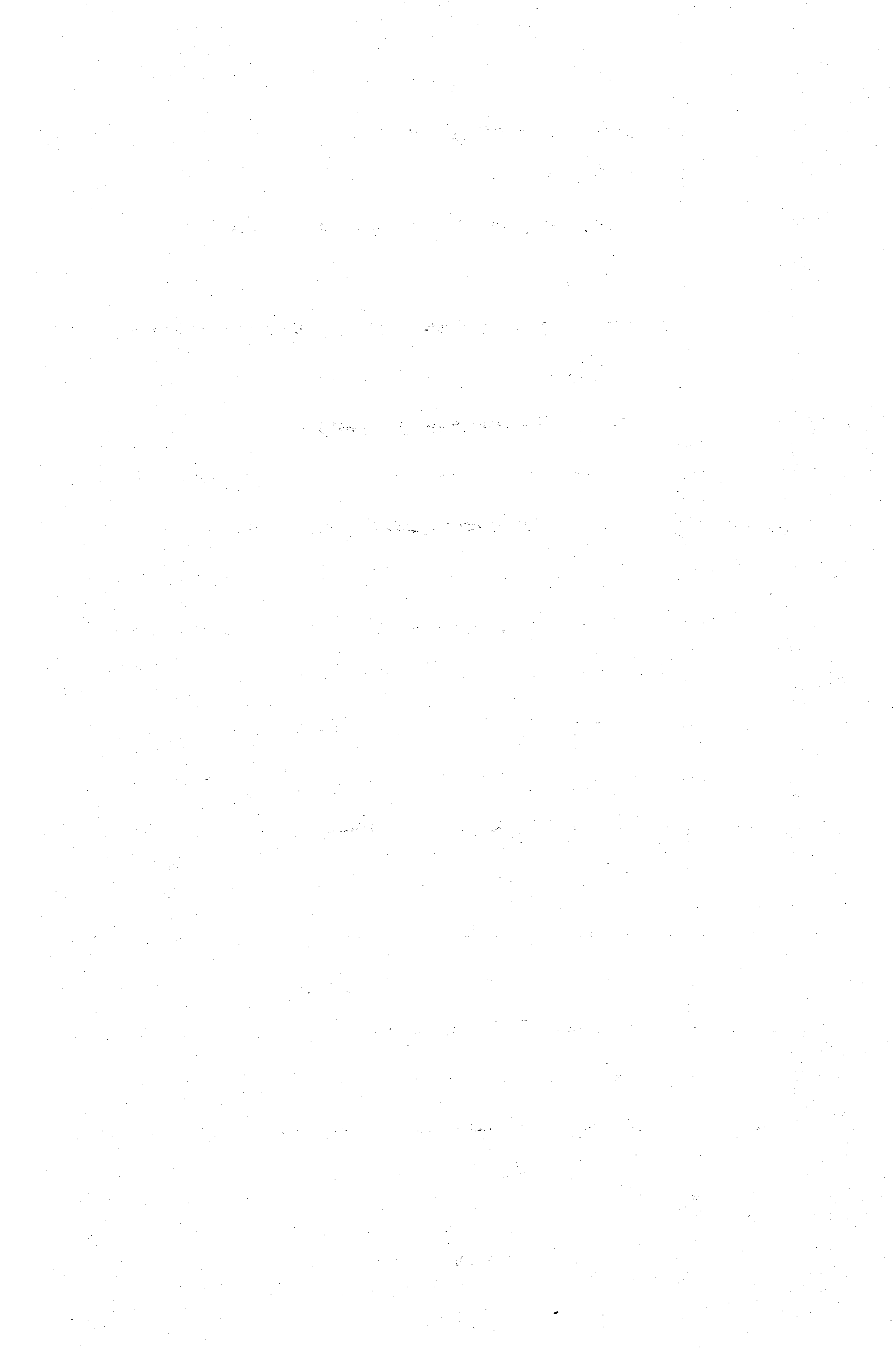
وللمتلقي دور في منح النص وجوده المتحقق وبالتالي حالة المتلقي النفسية والثقافية هي التي تحدد إيقاع النص الذي يشبه حركة أمواج المياه في البحار الحقيقية بين المد والجزر. والمتلقي يشارك في صنع إيقاع النص وتحديد هويته وفاعليته كالعملة التي لا يمكن أن يكون لها قيمة إلا بالتداول في سوق العملات.

وهناك إيقاع بسيط يتميز بالرتابة والتكرار ويتجلى ذلك في نبض القلب ودقات الساعة وهو نمط بالغ التعقيد يتجلى في الشعر، والذي يميز الشعر عن النثر هو التمايز الإيقاعي.

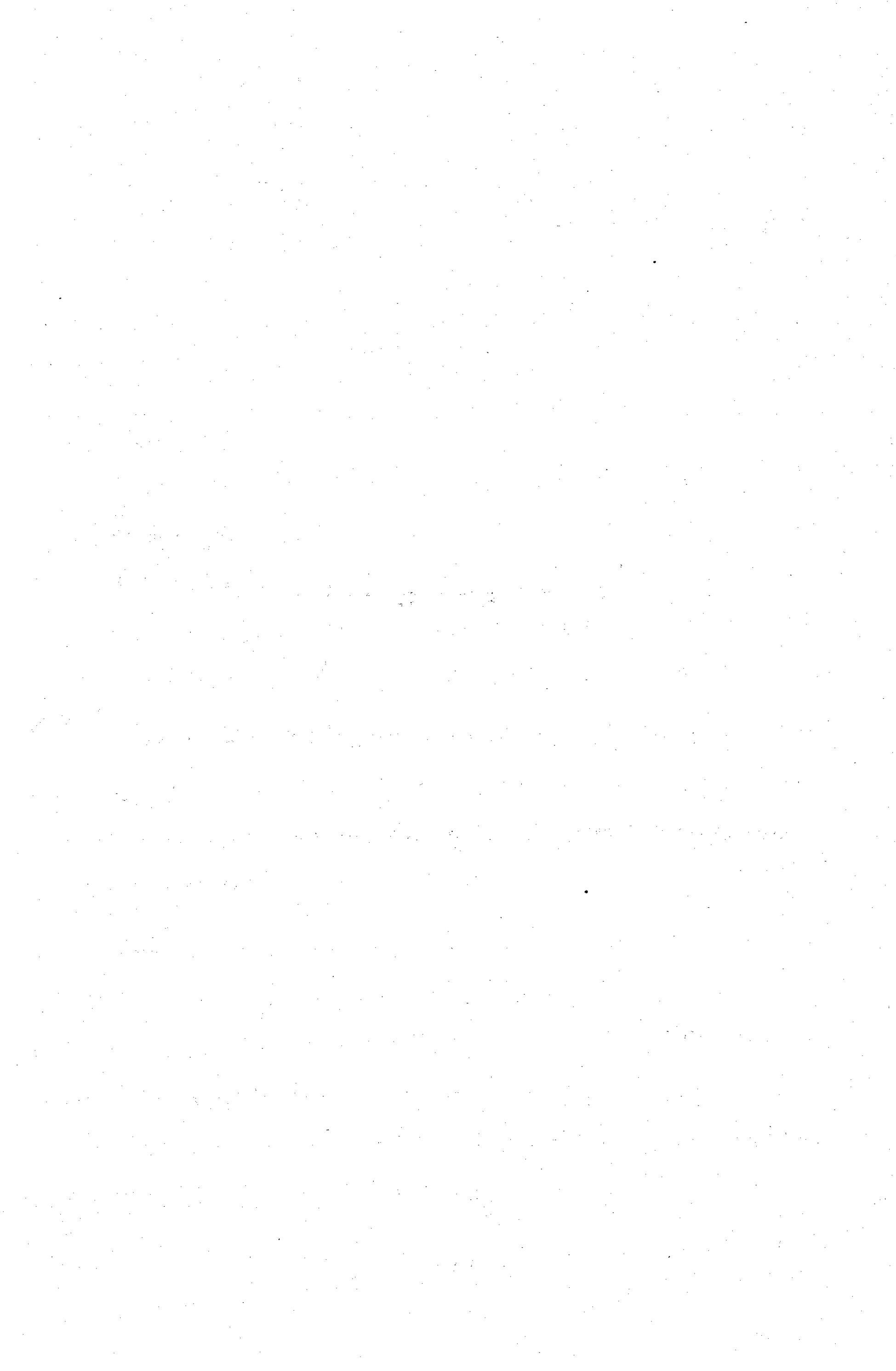
ومنذ أن بدأت الدعوة إلى الحداثة في الشعر هوجمت الأوزان وأهملت القوافي ثم عناصر الشعر التقليدي واعتبرت الأوزان مجرد أثوابا خارجية رثة مصطنعة، وتمت معاملة الطلاق بين الأوزان والشعر وفصل الإيقاع عن الشعر وصار الشعر والموسيقى أقنومين وهما في الأصل أقنوما واحدا، الموسيقى رفيقة الشعر ولكن منها الموقع وغير الموقع.

وفي أغلب الظن أن الخروج من الأوزان إلى التفعيلة كوحـدة إيقاعية مبني على جهل بالإيقاع الموسيقي في الشعر وفي الموسيقى، لأن الإيقاع عنصـر خفي لا يبين إلا من خلال جسد النص بأكمله وتمظهره الصوتي وانسرابه في خطوط القصـيدة وعناصرها وخضـوعه لعنصر الزمن وقانون المادة وعناصرها، وبالإضافة إلى ذلك هو نبض زمني موقع ومقاس على وحدات زمنية متساوية في الطول ينهيها الموسيقيون بما يعرف ب «الدُّم».

ثم إن هناك أسس يعتمد عليها الإيقاع منها : اللغة التي تحدده في الشعر بما فيها من مد وقصر، والتقاء الحركات والسكنات في التفعيلات، ثم التشـكيل الذي يقـوم به الشـاعر كالتقسيم والترصيع والتصريع والتكرار مما يعطي الإيقاع الجميل للقصيدة.



نتائج الدراسة



نتائج الدراسة

توصل البحث إلى نتائج ذات أهمية تتمثل فيما يلي:

أوّلا: جسَّد الشعر العراقي الحر ثورة أدبية أدت إلى استخدام أنماط معينة من الإيقاعات وبالتالي إلى بحور شعرية سريعة وبسيطة بحيث تكون مؤثرة في السامع ولا تحتمل تعقيد القصيدة الكلاسيكية في المعنى والمبنى؛ مما أدى إلى استحداث أنماط جديدة كما فعلت الشاعرة نازك في استحداث بحر بتفعيلة «مستفعلاتن» من مخلع البسيط.

إن رواد الشعر العراقي الحديث استجابوا لنوازع النفس المضطربة ولروح العصر، وتصاعد سرعة الحياة اليومية وتماوجها من صخب المدينة وتعقيداتها؛ فكان شعرهم ملجأ وملاذا من متاهات الحياة المدينية وعلاقاتها وضغوطاتها المعقدة.

ثانياً: قلد روّاد الشعر العراقي الحديث شعراء الغرب أمثال: رامبو، وأودن، وت. س. إليوت، وكيتس، ومالارميه، وبودلير. وكان نتاجهم استجابة لروح العصر، وترجمة للواقع البائس المُعاش آنذاك، حتى حذا ببعضهم الوقوع في شرك الشيوعية إعجابا بمبادئها وما تدعو إليه. ولكن تأثرهم بالإليوتيين كان مبالغا فيه حتى أنهم لم يأتوا بجديد، ولم تتفتق قرائحهم عن إبداع يُذكر إلا النزر القليل.

ثالثاً: استطاع شعراء الحداثة إقامة ترابط عضوي بين أشعارهم والأسطورة، وصبغ أساطير عصرهم بثقافتهم وقدرة استجابتهم لروح العصر، إلا أن استخدامهم للأسطورة بلغة متوهجة بالإيحاء وكذلك استدعائهم للشخوص الأسطوريين أدى إلى افتضاض النص الشعري وفتحه تزامنيا وتوالديا مما أغرقه في الرمزية والغموض وجعل الأسطورة مجرد رمز في قالب من النظم الشعري.

استلهم الشعراء الرواد الرمز الأسطوري في البناء القصصي فمنهم من استخدمه بخصب خياله ورهافة حسه فجسد أفكاره في إطار فني، وجاء بعضه انعكاسا لعذابات الإنسان وتجسيد رؤياه إزاء الحياة والكون والبشر، ومنهم من أقحم الرمز الأسطوري لأغراض ثقافية تقليدية من باب الاستعراض وسعة الاطلاع، ومنهم من استخدمها في إطار صوفي ترميزي دون انصهارها

في التجربة الشعرية وتغذيتها من الواقع الحياتي لغة وتراثا.

رابعاً: إن شعراء الحداثة بنوا صورهم على اعتبار أن وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة، وانتقلت الصورة في مفهومهم من عنصر إضافي تزييني جمالي إلى عنصر بنائي مشارك في الإبداع الشعري، إلا أن إدخالهم الرمز في بعده الأسطوري لتحقيق عضوية القصيدة في صورة بنائية، وتوظيفها بطريقة درامية ؛ أدى إلى تجريدها، وتحميل الصورة أكثر مما تحمله من مغالطات بسبب إقحام الصورة الغربية في الحياة العربية محاكين فيها شعراء الغرب، وبذلك خرجت الصورة من زاوية الطرفين التقليديين (المشبه والمشبه به) إلى أطراف ثلاثية ورباعية أو أكثر.

خامساً: أما في اللغة فقد تأثروا بشعراء الحداثة الغربيين ووظفوا كل ما يُنطق في التعبير بألفاظ كان منها الأصيل في جدته، والسهل المبتذل

والسوقي العامي، وأنهكوا العبارة الشعرية بتفكيكها إلى مقاطع عصية على القبض، واقتادوا الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة النثرية ؛ مما أدى إلى ولادة الجملة الفوضوية التي عرفت بالدادائية والسريالية.

سادسا : لم يأبه الشعراء الرواد كغيرهم من شعراء الحداثة بالوزن أو نظام التفعيلة الصارم أو الإيقاع الذي يميز الشعر عن النثر، فكان شعرهم باختلاف تفعيلاته وأضربها وكثرة العلل والزحافات يؤكد تجاهلهم للإيقاع الموسيقي في الشعر عندما خرجوا على الأوزان الخليلية إلى التفعيلة كوحدة إيقاعية مستقلة.

ولم تسلم التفعيلة من عبثيتهم بل تعرضت لعللٍ وزحافات عروضية أودت بها، وانزلقت إلى نثرية لا علاقة لها بالشعر وموسيقاه الجميلة، وكان وقوعهم في الأخطاء سواء في اللغة أو في الوزن أو الأسلوب لا مبرر له.

تصرف شعراء الحداثة الرواد في أوزان الشعر، وأجادوا في ذلك، وقد تحرروا من كل شيء يُلزم الشاعر بل نزعوا إلى سريالية رمزية سواء في الصورة أو في التعبير.

الخاتمة

تناولت الدراسات السابقة حزن السياب وتمرد البياتي وأسى نازك، وهم شعراء ملتزمون واقعيون ورومانسيون إنسا نيون، وقد أعدوا لتجربتهم الشعرية الجديدة (الشعر الحر) العدة

وغامروا في ذلك بما تحمله المغامرة من تمرد على الشكل والمضمون.

ولقد شهدت الأعوام السابقة إلى عصرنا هذا ثلاثة شعراء من العراق هم : بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي.

وقد واكبت أعمالهم دراسات نقدية جادة حيث أصدرت نازك الملائكة دراسة عن قضايا الشعر المعاصر، وأصدر الدكتور محمد النويهي دراسة عن قضية الشعر الجديد، ثم أصدر الدكتور عز الدين إسماعيل دراسة عن الشعر العربي المعاصر متناولاً أهم قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، وظهرت فيما بعد دراسات عديدة كان أجداها دراسة للكاتب والناقد إحسان عباس في عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، وكذلك دراسته لبدر شاكر السياب في حياته وشعره.

وتوالت الدراسات بصورة فردية مثل دراسة إبراهيم السامرائي في لغة الشعر بين جيلين، ودراسة للأستاذ جبر إبراهيم جبرا عن بدر شاكر

السياب، ودراسة في شعر نازك الملائكـة للدكتور : محمد عبد المنعم خاطر وهي دراسة موسعة وفيها إرســاء لدعائم النقد التطبيقي لهذا

اللون من الشعر الحر «شعر التفعيلة».

وكان للشاعر «بدر شاكر السياب» نصيب الأسد في كثرة الدراسات التي تناولت شخصه وأشعاره ودواوينه، ذلك بسبب موته وغيابه المبكر عن الساحة الأدبية.

وهناك دراسة حديثة للشعراء الرواد الثلاثة وهي دراسة لغوية للدكتور مالك يوسف المطلبي تناول فيها نتاج هؤلاء الشعراء تناولاً تطبيقياً يقارن فيه بين الاستخدام الشرطي لدى شــعراء العراق الرواد مجتمعين، وبين الاستخدام الشرطي في صوره القديمة.

وقد كثرت الأقلام التي تناولت هؤلاء الشعراء الرواد كلاً على حده منها دراسات تحليلية وأخرى نقدية وِسَير ذاتية ورسالات جامعية.

وفي دراستنا هذه كان التناول لهؤلاء الشعراء الرواد مجتمعين اعتماداً على الجانب التحليلي من المنهج الوصفي في نواح عدة، ففي الباب الأول وقعت الدراسة في ثلاثة فصول اشتملت التعرض لتاريخ الشعر في العراق كمدخل أساس للتعرف على الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية في أرض العراق مكان نشأتهم في الفترة التي سبقت حياة الشعراء والفترة التي عاشوها.

ثم تناولت مفهوم الحداثة بشكل عام، وبداياتها عربيا، واختلافها عن حداثة الغرب، والحداثة بين القديم والجديد وخصائصها ومتغيراتها.

وفي الباب الثاني عرض موجز لسيرتهم الذاتية في ثلاثة فصول، أستندت فيها على كثير من المراجع واستمعت إلى شهادة أشخاص لهم

علاقة قرابة بالشاعر بدر شاكر السياب، ومن لهم علاقة صداقة حميمة بالشـاعر عبد الوهاب البياتي، واطلعت على ما كُتب عنهم في الإنترنت معارضا إياه بما جاء في الكتب والدراسات الموثقة.

وقسّمت الدراسة إلى أربعة أبواب حوى كل باب على دراسة تحليلية نقدية لهؤلاء الشعراء الرواد من حيث تناولهم الأسطورة في الشعر، وارتباط الشعر العربي قديمه وحديثه بالأسطورة عبر الأديان والآداب وعلى ألسنة الحيوان، وتأثر شعراء الحداثة الرواد بشعراء الغرب أمثال «ت. س. إليوت» وقصيدته المشهورة بالأرض الخراب. وما أثارت الأسطورة من إشكالات في تحديدها ونشأتها وتساؤلات حول مدى أخلاقيتها، حيث تم توظيفها لأغراض سياسية محضة أو ستارا لأغراض أخرى مما أدى إلى سوء استخدامها وحشد أسماء أسطورية ورموز أعاقت عملية الفهم والتواصل بين الشاعر والمتلقي.

كان ذلك في الباب الثالث، أما الباب الرابع فقد تعرضنا فيه للصورة والخيال في شعر الرَواد حيث قدَمت عرضا موجزا للصورة في الشعر القديم، ووقوف الشعراء والنقاد إلى جانب

بناء الشعر صوريا على اعتبار أن وحدة التعبير الشعري إنما هي الصورة التي أضحت نقطة

مركزية استطاع الشعراء المحدثون إدخالها في بنية القصيدة.

وخطا الشعراء الروَاد في مجال تجديد الصورة في تخليهم عن القديم التقليدي في طرفي التشبيه، وميلهم إلى الإيحاء بالصورة بدلا من التوضيح، وكيف أقحم الشعراء الرواد صوراً دخيلة على مجتمعنا العربي وذلك بتأثير من شعراء الغرب.

أما فيما يتصل بالباب الخامس فقد استقصيت فيه دراسة الشعراء

الرواد من حيث تناولهم اللغة وتوظيفها وتصرفهم فيها في قوالب حداثوية فتحت لهم الباب على مصراعيه للولوج في الأخطاء والانحرافات والاستهانة بقواعد اللغة وعدم الإحساس بالحرج من الخطأ بل توسعهم فيه واستعمالهم الشواذ ؛ فطرأت تطورات وتجديدات على تجاربهم في النتاج الأدبي وتراجع لغة المثال لبدء فترة الواقعية اللغوية التي تمثلها شعراء الحداثة.

وانعقدت نهاية البحث على دراسة أوزان الشعر في الباب السادس، وفي هذا الباب عرض لتحليل الأبيات وتقطيعها عروضيا، وتبين موزون الشعر من مختله، وكشف مواطن الخلل فيها والبحث عن أنماط جديدة استخدمها شعراء الحداثة قريبة من إيقاع الشاعر الذاتي، وكيف تحرر الشعراء الرواد من عبودية الشطرين واستفادوا من ذلك بالتعبير عن مكنونات النفس وآمالها دون التقيد بالوزن أو القافية والتنكر لقواعد العروض العربي بل جمعوا بين بحوره، واستحدثوا تفاعيل وبحور جديدة لم يكن لها وجود في سابق العهد إلى أن أمعنوا في التجاوزات العروضية وتحطيم القافية والخروج على الأوزان الشعرية في فوضى عارمة لا مبرر لها.

وقد رصدتُ طائفة من المصطلحات أملتها عليَّ ملاحظة بعض الظواهر اللغوية في موضوع البحث ووجدت لها ما يقابلها في اللغة العربية ومنها ... المثيولوجيا، والواقعية، ولغة المثال، وإن أُختُلِفَ حول هذه المصطلحات ما بين الشام ومصر والمغرب العربي. ... وقد انصّب الاهتمام على طائفة من المصادر والمراجع القديمة التي لا غنى لأي باحث عنها مثل الخصائص لابن جني، وأسرار البلاغة للجرجاني،

والبيان والتبيين للجاحظ، وجعلتُ للرسائل الجامعية نصيبا في هذا البحث لتعم الفائدة.

أما المراجع المعاصرة فقد استفدت من بعض المؤلفات التي قامت على ما استجد في البحث ومما أخذوه أو ترجموه من لغات أجنبية ما كان لي أن أطّلع عليها باللغة الأم.

وقد ألحقت الرسالة بفهرس تفصيلي، وترجمة للمصطلحات السريالية، واعتمدت في جمع أشعار الرواد الثلاثة على أحدث الطبعات لأعمالهم الشعرية الكاملة تجمع بين دفتيها دواوينهم شعرا ونثرا.

وإنني إذ أقدم هذا البحث فإنَّما أرجو مخلصاً أن ينتفع بنتائجه وبما جاء بين دفتيه مَن قد يحتاج إليه من الباحثين والمهتمين. . . . سائلاً المولى تعالى الجزاء والأجر..

المصطلحات الأجنبية

المثيولوجيا	: علم الأساطير
الدادائية	: مدرسة في الفن التشكيلي
السريالية	: مدرسة حداثية تتبنى الغموض والتجريد
تكنيك	: وسائل تقنية
أيدلوجية	: الفكر
أنطولوجيا	: مختارات من الشعر
سيميولوجيا	: علم الإشارات
سيميائية	: مدرسة نقدية تعتمد على الإشارة والرمز
نيوكلاسيك	: خليط من الجديد والقديم
رومانتيكية	: مدرسة حداثية للشعر العاطفي وشعر الطبيعة
سوسيولوجيا	: علم الاجتماع
ابستمولوجي	: معرفي
كلاسيكية	: القديم
بانوراما	: صورة لمشهد كامل
منولوج	: حوار داخلي فردي

ديلوج : حوار بين اثنين أو أكثر

طوباوية : مثالية أو خيالية

انثربولوجيا : علم الإنسان

المصادر والمراجع

أوَّلاً: المصادر العربية والمترجمة

(١) القرآن الكريم.

(٢) ابن الأثير، ضياء الدين:

* المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٣٩.

(٣) ابن برد، بشار:

* ديوان بشار بن برد، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٦.

(٤) ابن جنّي:

* الخصائص ـ تحقيق محمد على النجار ـ القاهرة ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.

(٥) ابن منظور:

* لسان العرب، دار فاصل.

(٦) أبو نصر، إسماعيل بن حماد الجوهري:

* عروض الورقة ـ تحقيق محمد العلمي ـ دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٩.

(٧) أبو نواس:

* ديوان أبو نواس، دار الكتاب العربي، ١٩٨٢.

(٨) أدونيس، علي أحمد سعيد:
* الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
* زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
* فاتحة نهايات القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
* مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
(٩) إسماعيل، عز الدين:
* التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، ١٩٦٣.
* الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
(١٠) الأصفهاني، أبو الفرج:
* الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، د. ت ١٩٢٧.
(١١) إليوت. ت. س :
* الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
(١٢) الأمين، عز الدين:
* نظرية الفن المتجدد وتطبيقاتها على الشعر، مكتبة وهبة، ط/١، ١٩٦٤.
(١٣) بدوي، محمد مصطفى:
* كولردج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.
(١٤) البستاني، بطرس :
* الشعراء الفرسان، دار المكشوف ١٩٤٤.
(١٥) البطل، علي :
* الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس بيروت، ١٩٨٠.

(١٦) بك، كمال خير :

* حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، بيروت، ط/ ١، ١٩٨٣.

(١٧) بلاطة، عيسى بلاطة :

* بدر شاكر السياب، حياته وشعره، دار النهار، بيروت، ط/ ١، ١٩٧١.

(١٨) البياتي، عبد الوهاب :

* الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ط/ ٢، ٢٠٠١

* تجربتي الشعرية، بيروت، ١٩٦٨ .

(١٩) بير، هنري:

* الأدب الرمزي ـ ترجمة هنري زغيب ـ منشورات عويدات : ٧. (د.ت.).

(٢٠) البيريس، ر. م :

* الاتجاهات الأدبية الحديثة ـ منشورات عويدات. (د.ت).

(٢١) تشيز، ريتشارد :

* الغموض في الشعر العربي الحديث ـ ترجمة : إبراهيم رماني. (د.ت).

(٢٢) توفيق، حسـن:

* بدر شاكر السياب ـ دراسة فنية وفكرية ـ دار أسامة، الأردن، ١٩٩٧م.

(٢٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر :

* البيان والتبيين ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة، ١٩٤٨.

* الحيوان ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة، ١٣٥٦ هـ، ١٩٣٨ م.

(٢٤) جارجي، د. سيمون :

* بدر شاكر السياب ـ الرجل والشاعر ـ منشورة أضواء، بيروت، ط/ ١، ١٩٦٦.

(٢٥) جرجاني، عبد القاهر :

* دلائل الإعجاز ـ تحقيق محمود محمد شاكر ـ القاهرة، ١٩٨٤.

(٢٦) الجندي، أنور :

* أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر

القاهرة، ١٩٦٨.

(٢٧) الجواهري :

* ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.

(٢٨) حاوي، إيليا :

* الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠م.

(٢٩) حجر، حجر أحمد :

* معاناة الداء والعذاب في أشعار السياب، المجلس الوطني للثقافة، ط/ ١، ٢٠٠٣م.

(٣٠) حمود، محمد :

* الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ بيانها ومظاهرها ـ الشركة العالمية للكتاب،

بيروت، ط/ ١، ١٩٩٦.

(٣١) خاطر، محمد عبد المنعم :

* دراسة في شعر نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط/ ١، ١٩٧٧.

(٣٢) الخال، يوسف :

* الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.

(٣٣) خوري، إلياس : مواقف، ١٩٧٤.

(٣٤) الخياط، جلال :

* الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور ـ بيروت، لبنان، ١٩٨٧م .

(٣٥) دسوقي، عبد العزيز، وحمد عبد الغني :

* نبذة في الشعر والموسيقى، روضة المدارس ١٩٧٥،م.

(٣٦) الرصافي :

* ديوان الرصافي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

(٣٧) رمادي، جمال الدين :

* دراسات في الأدب السوداني، بدون تاريخ وبدون مكان.

(٣٨) زكي، أحمد كمال :

* الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٨٠

(٣٩) الزهاوي :

* ديوان الزهاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٤٠) الزيدي، توفيق:

* أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، عرض محمود الربيعي، فصول مج ٤،

العدد الثالث، ١٩٨٤م.

(٤١) الساعي، أحمد بسام :

* حركة الشعر الحديث في سورية ـ الظواهر اللغوية الجديدة ـ دار المأمون للتراث دمشق ١٩٧٨م.

(٤٢) السعافين، إبراهيم:

* إحسان عباس ناقدا بلا ضفاف، ط/١، ٢٠٠٢.

(٤٣) السامرائي، إبراهيم :

* لغة الشعر بين جيلين ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط/٢ بيروت.

* البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر ـ دار الشروق للتوزيع والنشر ـ عمان / االأردن، ط/ ١، ٢٠٠٢م.

(٤٤) سويف، مصطفى :

* الأسس الفنية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط/١، ١٩٧٠.

(٤٥) السياب، بدر شاكر :

* الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط/٣، ٢٠٠٠م.

(٤٦) شرف، عبد العزيز والسيدة هند نوري أحمد :

* عبد الوهاب البياتي ـ نبذة عن حياته ومؤلفاته ـ ارينيس للترجمة والطباعة

والنشر، ١٩٥٠ / ١٩٨٥م.

(٤٧) شكري، غالي :

* شعرنا الحديث إلى أين ؟، دار المعارف، القاهرة، ط/١، ١٩٥٨.

(٤٨) شوقي، أحمد :

* الشوقيات، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٦٤.

(٤٩) صالح، فخري :

* دراسات نقدية في أعمال السياب، ط/١، ١٩٩٦م.

(٥٠) صالح، مدني :

* هذا هو البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط/١، بغداد، ١٩٨٦.

(٥١) صباغ، رمضان :

* في نقد الشعر العربي المعاصر ـ دراسة جمالية، بلا تاريخ.

(٥٢) ضيف، شوقي :

* فصول في الشعر ونقده، مطابع دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

(٥٣) الطهطاوي، رفاعة رافع:

* تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، بيروت. (د.ت).

(٥٤) عباس، إحسان :

* اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ١٩٧٨.

* بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره ـ دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩م.

* عبد الوهاب البياتي في الشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر

بيروت، ١٩٥٥م.

(٥٥) عباس، عبد الجبار :

* السياب، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ط/١، ١٩٧٢م.

(٥٦) عبد الحي، محمد :

* الأسطورة الإغريقية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٧م.

(٥٧) عبد الرحمن، عائشة :

* الشاعرة العربية المعاصرة، الدراسات العربية المعاصرة، ١٩٦٣م.

(٥٨) العبطة، محمود :
* أضواء في شعر وحياة بدر شاكر السياب، مطبعة دار السلام، بغداد، ١٩٧٠م.
* بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، مطبعة المعارف ١٩٦٥،م.
(٥٩) عبود، إشراقة طه أحمد :
* أمية بن أبي الصلت، رسالة دكتوراه، جامعة الخرطوم، ٢٠٠٦م.
(٦٠) عزب، أحمد محمد :
* ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ١٩٧٨م.
(٦١) عز الدين، يوسف :
* الشعر العراقي الحديث والتيارات السياسية والاجتماعية، دار المعارف، ١٩٧٣م.
(٦٢) العسكري، أبو هلال :
* الصناعتين، دار الكتب العلمية، ط/ ١ ، بيروت، ١٩٨١م.
(٦٣) عطا ، فؤاد شيخ الدين :
* الأصول الأولى للشعر الحر ـ رسالة ماجستير ـ جامعة الخرطوم، ١٩٩٥م.
(٦٤) عقاد، عباس محمود :
* ديوان العقاد، القاهرة، ١٩٦٧م.
* اللغة الشاعرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠م.
(٦٥) علول، علي عباس :
* تطور الشعر العربي الحديث في العراق، سلسلة الكتب الحديثة، بغداد، وزارة الإعلام ١٩٧٥م.

(٦٦) علي، عبد الرضى :

* الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٤.

(٦٧) العمري، أمين :

* تاريخ مقدرات العراق السياسية، ١٣٨٥ / ١٩١٥.

(٦٨) عوض، ريتا :

* تراثنا العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠١،.

* أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤م.

(٦٩) عوني، محمد :

* القافية والأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٧م.

(٧٠) عياد، شكري محمد :

* الآداب في عالم متغير، القاهرة، ١٩٧١.

(٧١) فاخوري، محمود :

* سفينة الشعراء، مكتبة الثقافة بحلب، ط/٢، ١٩٧٤م.

(٧٢) ابن فارس، أحمد بن زكريا :

* الصَّاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد

صقر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٧٧م.

(٧٣) ف. ر، ليفر :

* اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي، ترجمة د. عبد الستار جواد، ١٩٨٧م.

(٧٤) قبش، أحمد :

* تاريخ الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل، ١٩٧١م.

(٧٥) القرطاجني، حازم:

* منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق محمد الحبيب ـ تونس، ١٩٦٦م.

(٧٦) القعود، عبد الرحمن :

* الإبهام في شعر الحداثة، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٢.

(٧٧) كاراكاتوس :

* ثورة العراق ـ ترجمة خيري حماد ـ المكتب العالمي للتأليف والترجمة،

بيروت. (د.ت.).

(٧٨) كرم، أنطون غطاس :

* الرمزية، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩م.

(٧٩) كفراوي، محمد عبد العزيز :

* تاريخ الشعر العربي، ١٩٦٧م.

(٨٠) كلولردج :

* النظرية الرومانتيكية في الشعر ـ سيرة ذاتية.

ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، القاهرة، ١٩٧١م.

(٨١) لوسوي :

* في مقدمة لأنطولوجيا الأدب العربي. بلا تاريخ ولا مكان.

(٨٢) لوشن، نور الهدى :

* علم الدلالة، دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ٢٠٠٦م.

(٨٣) مرزوق، حلمي :

* الرومانتيكية والواقعية في الأدب، دار النهضة العربية ١٩٩٣.

(٨٤) مرزوقي، أحمد بن محمد :

* شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٥١.

(٨٥) مطلبي، مالك يوسف :

* السياب ونازك والبياتي، دراسة لغوية.

دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/ ٢، ١٩٨٦م.

(٨٦) مطلوب، أحمد :

* فصول في الشعر، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ١٩٩٩م.

(٨٧) المقدسي، أنيس :

* الاتجاهات الأدبية في العصر الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧م.

(٨٨) مكاوي، عبد الغفار :

* ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

(٨٩) الملائكة، نازك :

* الأعمال الشعرية الكاملة، ج/ ٢، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

* قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط/ ١، ١٩٩٧م .

(٩٠) موريه، س :

* حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي.

ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط/ ١، ١٩٦٩م.

(٩١) ناصف، مصطفى :

* الصورة الأدبية، القاهرة، ١٩٥٨م.

(٩٢) نوفل، يوسف حسن :

* بيئات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة، دار المريخ للنشر، ١٩٨٤م.

(٩٣) نويهي، محمد :

* قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ط/١، ١٩٦٤.

(٩٤) هلال، محمد غنيمي :

* النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط/١، ١٩٨٢م.

(٩٥) هوراس :

* فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

(٩٦) الورقي، السعيد :

* لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

(٩٧) اليوسفي، محمد لطفي:

* في بنية الشعر العربي المعاصر، تونس، سراس للنشر، ١٩٨٥م.

المجلات والدوريات

(١) ـ أدباء معاصرون ـ رجاء النقاش ـ العدد ٢٤١ فبراير ١٩٧١م.

(٢) ـ تنوير الأفكار ـ ١/١ ـ سنة ١٣٢٨هجرية.

(٣) ـ جريدة الحرية العراقية، عدد ١٦ أغسطس ١٩٥٩م.

(٤) ـ جريدة الشعب ـ ٣٠ مايو ١٩٧٤ ـ الجزائر.

(٥) ـ جريدة الشعب ـ العراقية، فبراير ١٩٥٨م.

(٦) ـ جريدة السمير ـ نيويورك ـ ١٩٤٨ إيليا أبو ماضي

(٧) ـ دراسات عربية ـ عدد فبراير

(٨) ـ رسائل السياب ـ جمع وتقديم ماجد السامرائي

(٩) ـ السياسة الأسبوعية ـ سبتمبر ١٩٢٧

(١٠) ـ صحيفة الوطن القطرية ـ ديسمبر ٢٠٠٥

(١١) ـ صدى بابل ـ العدد ٤٠ / السنة الأولى ـ ١٣٢٨هجرية.

(١٢) ـ عالم الفكر ـ المجلد الرابع ـ ١٩٧٣م.

(١٣) ـ عالم الفكر ـ المجلد ٣٣ / ٢٠٠٤

(١٤) ـ فصول، مجلة النقد الأدبي ـ ج/ ٢ ـ المجلد الرابع ـ ١٩٨٤ وعدة أجزاء أخرى.

(١٥) ـ الفيصل ـ مجلة ثقافية شهرية ـ عدد ٧/ ٣

(١٦) ـ النتائج السياسية للحرب العظمى

(١٧) ـ مجلة الآداب ـ العدد ٨ آب ١٩٥٤

(١٨) ـ مجلة الآداب البيروتية ـ عدد فبراير ١٩٦٥، عدد ديسمبر ١٩٥٩، العدد الأول يناير ١٩٥٥، العدد / ٨ آب ١٩٥٤، العدد/ ٧ تموز ١٩٥٨.

(١٩) ـ مجلة الأديب البيروتية ـ آذار ١٩٤٨ ـ عبد اللطيف شرارة

(٢٠) ـ مجلة الإذاعة والتلفزيون العراقية، لميعة عباس عمارة

(٢١) ـ مجلة الثقافة الأسبوعية ٢٧/ ٤ ـ ١٩٧٤.

(٢٢) ـ مجلة الحرية ـ عدد ٢٤ كانون الثاني

(٢٣) ـ مجلة حوار البيروتية ـ العدد ١٥ مارس

(٢٤) ـ مجلة الرسالة ـ عدد ٧٤٦ أكتوبر ـ ١٩٤٧

(٢٥) ـ مجلة الرسالة الجديدة (البغدادية) العدد السادس ١٩٥٤
(٢٦) ـ مجلة شعر البيروتية ـ عدد ٣ ـ ١٩٥٧م.
(٢٧) ـ مجلة الطليعة السورية ـ عدد ٢٤ تشرين الأول
(٢٨) ـ مجلة عالم الفكر ـ يوليو ١٩٧٣م.
(٢٩) ـ مجلة العربي ـ عدد إبريل ١٩٨٦م.
(٣٠) ـ المنار العراقية ـ جريدة يومية.
(٣١) ـ مجلة الوحدة العربية ـ عدد ٨ يوليو ١٩٩١م.


دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر والتوزيع
غبيري - بيروت
E-mail daralkatebilarabi@hotmail.com